Quando junto de mim Teresa dorme,
Escuto o seio dela docemente:
Exalam-se dali notas aéreas,
Não sei que de amoroso e de inocente!

Coração virginal é um alaúde
Que dorme no silêncio e no retiro...
Basta o roçar das mãos do terno amante,
Para exalar suavíssimo suspiro!

Nas almas em botão, nesse crepúsculo
Que da infante e da flor abre a corola,
Murmuram leve os trêmulos sentidos,
Como ao sopro do vento uma viola.

Diz – amor! – essa voz da lira interna,
É suspiro de flor que o vento agita,
Vagos desejos, ânsia de ternura,
Uma brisa de aurora que palpita.

Como dorme inocente esta criança!
Qual flor que abriu de noite o níveo se-io,
E se entrega da aragem aos amores,
Nos meus braços dormita sem receio.

O que eu adoro em ti é no teu rosto
O angélico perfume da pureza;
São teus quinze anos numa fronte santa
O que eu adoro em ti, minha Teresa!

São os louros anéis de teus cabelos,
O esmero da cintura pequenina,
Da face a rosa viva, e de teus olhos
A safira que a alma te ilumina!

É tua forma aérea e duvidosa
– Pudor d'infante e virginal enleio;
Corpo suave que nas roupas brancas
Revela apenas que desponta o seio.

Eu sei, mimosa, que tu és um anjo
E vives de sonhar, como as Ondinas,
E és triste como a rola, e quando dormes
Do peito exalas músicas divinas!

Ah! perdoa este beijo! eu te amo tanto!
Eu vivo de tua alma na fragrância...
Deixa abrir-te num beijo as flores d'alma,
Deixa-me respirar na tua infância!

Não acordes tão cedo! enquanto dormes
Eu posso dar-te beijos em segredo...
Mas, quando nos teus olhos raia a vida,
Não ouso te fitar... eu tenho medo!

Enquanto dormes, eu te sonho amante,
Irmã de serafins, doce donzela;
Sou teu noivo... respiro em teus cabelos
E teu seio venturas me revela...

Deliro... junto a mim eu creio ouvir-te
O seio a suspirar, teu ai mais brando,
Pouso os lábios nos teus; no teu alento
Volta minha pureza suspirando!

Teu amor como o sol apura e nutre;
Exala fresquidão, é doce brisa;
É uma gota do céu que aroma os lábios
E o peito regenera e suaviza.

Quanta inocência dorme ali com ela!
Anjo desta criança, me perdoa!
Estende em minha amante as asas brancas,
A infância no meu beijo abandonou-a!

AGRADECIMENTOS Alberto Martins, Gisele Gemmi Chiari, Mário Luiz Frungillo, Sandra Vasconcelos, Marcos César de Paula Soares, Pedro Reinato e Sérgio Sister

Teresa é uma publicação do Programa de Pós-Graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 12-13 (2012-2013). São Paulo: Ed. 34. 2013.

ISSN 1517-9737-12

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

USP editora 34

Teresa

revista de literatura brasileira 12|13

Ruptura e permanência. História, estética e poéticas do romantismo

[Obras de Sérgio Sister]

A Maria Claudete S. de Oliveira, *in memoriam*.

Ruptura e permanência. História, estética e poéticas do romantismo

Este número da revista *Teresa*, dedicado aos estudos sobre romantismo, partilha, com Paul Valéry, a consideração de que seria necessário ter perdido o juízo e o rigor para querer definir esse movimento artístico. O número procura acompanhar o revigoramento do interesse pelo assunto, evidenciado desde fins de 1980, em pesquisas acadêmicas que aprofundam a compreensão de seus nacionalismos, da diversidade de suas práticas artísticas e da complexidade de sua teoria estética.

Até por volta da década de 1980, a crítica literária, no Brasil, privilegiou o estudo do nacionalismo romântico oficial, tendendo, às vezes, a reduzir o romantismo às categorias psicológicas do sentimentalismo e da pieguice patética. Alguns estudos de história da literatura brasileira adotaram por critérios definidores do período o alinhamento de José de Alencar à política monárquica escravagista e o empenho de seus romances em regular a conduta civil de acordo com o *ethos* estamental. Mas como não individualizaram o autor dessa finalidade da arte, atribuíram ao conjunto do romantismo a função de fornecer um "complexo ideológico" de sustentação da política centralizadora do Império e da hegemonia do patronato brasileiro.

Esse mal-estar ante o romantismo foi ainda reforçado pela adoção *a posteriori* de princípios de certo realismo da segunda metade do século XIX para avaliar a mimese romântica. Ao empregar a referência realista como interpretação da verossimilhança anterior, dissolveram-se o modo com que a mimese romântica simboliza o seu tempo histórico e as práticas discursivas que a modelam. O indianismo de Gonçalves Dias, por exemplo, projetando no passado um diagnóstico de seu tempo, bem como propostas para uma reforma política e moral do país, foi às vezes avaliado como reflexo do grau maior ou menor com que imita a cultura aborígene. A incorporação programática, pelos romances de Bernardo Guimarães, das tradições e lendas populares do país já foi lida como documento do "espírito" sertanejo do autor e do Brasil.

Essa indisposição com o romantismo brasileiro deixou de problematizar o abolicionismo de Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, José Bonifácio, o Moço, Joaquim Serra e Luiz Gama, alguns entre eles arredios ao Iluminismo e ao evolucionismo predominantes. Pressupôs-se, com isso, que, no momento em que os letrados discutiam a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho assalariado, a totalidade do romantismo brasileiro não se teria oposto à administração da vida conforme a nova divisão internacional do trabalho, propagandeada pelo racionalismo e pelo patriotismo oficial.

Em alguns expoentes da historiografia da literatura brasileira, as práticas literárias do romantismo tenderam a ser compendiadas como continuação do século XVIII colonial que, cultivando o didatismo artístico e pressupondo a não divisão do trabalho intelectual burguês, não previu a autonomia da arte. Ainda que, já desde fins do século XVIII e, no Brasil, desde a primeira metade do século XIX, tendências artísticas reivindicassem a sua independência ante o sistema econômico, ético-político e social, constituindo a arte como fim em si, o romantismo brasileiro teria deixado de valorizar a crítica como pressuposto definidor de sua feitura artística, bem como de sua recusa do mundo presente.

Nesse cenário em que o pretenso estilo sério do nacionalismo oficial e do patetismo romântico ganhou o primeiro plano, a sátira irônica ficou na sombra. Esse modo de enunciação, em geral crítico e autocrítico, foi reinventado como sinônimo de arte a partir de uma reconfiguração da ironia socrática e de uma retomada de Aristófanes, Miguel de Cervantes, Erasmo de Roterdã, François Rabelais, Jonathan Swift, Laurence Sterne, entre outros, atualizado de acordo com a recepção da filosofia kantiana por Friedrich Schlegel, Karl W. F. Solger, Jean Paul Richter, entre outros.

A sua incorporação por alguns escritores do século XIX, no entanto, desapareceu em boa parte da história da literatura brasileira. Perdeu-se, com isso, a legibilidade do traço polêmico da sátira ao discurso romântico convencional ou ao nacionalismo oficial, realizada por Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães (valorizado, sobretudo, por conta da adesão de sua obra da maturidade ao regionalismo problematicamente "pitoresco"), Joaquim Serra, entre outros. Essa soma de exceções constituindo uma série reforça-se ainda em escritores alijados do tempo romântico – caso de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, e de *O Guesa*, de Sousândrade, aferido como suposto antecipador das vanguardas estéticas dos anos 1960.

Movimento cultural de longa duração, o romantismo compõe uma heterogeneidade de vertentes artísticas às vezes antagônicas, tendo modificado a arte, a historiografia, a ética e os costumes. Como ocorre em períodos de profundas mudanças, concentrou em poucos anos as transformações conceituais, éticas e estéticas que se desenvolveram no Ocidente desde então, legando aos movimentos artísticos seguintes alguns princípios que foram sendo reproduzidos ou modificados enquanto absorviam as transformações de seu respectivo tempo histórico.

Para muitos escritores do tempo, o mundo e as relações humanas seriam regidos por uma ordem superior que reuniria as diferenças em uma improvável harmonia universal. Ainda que pressupondo uma unidade supra-histórica e uma hipotética origem essencial da consciência individual e nacional, outros acreditam que aquelas mesmas esferas derivam de um caos original, constituído como uma justaposição de verdades contraditórias que preservam a afirmação e a negação, o que elimina a possibilidade de síntese entre termos contrários.

Essas distintas posições diante da vida e da história evidenciam-se ainda nas concepções do fluxo do tempo que se alastraram pelo século XIX. Nele, alguns reafirmam a antiga compreensão de que o tempo flui para repor a presença constante de Deus e uma ordem de valores universais; outros assentam o fluxo da história na ideia de progresso gradual da nação rumo à civilização, combinando essa compreensão com a substancialidade cristã; alguns ainda postulam que a história da humanidade caminha por meio da sucessão da era da imaginação pela razão e que a cultura de um país alterna apogeu e decadência, quando, ao renascer, ela guarda resíduos de culturas anteriores e de povos em contato, constituindo-se como uma soma de referências múltiplas.

O reconhecimento da heterogeneidade que norteia o romantismo pressupõe que também no Brasil ele não forma unidade, abarcando diferentes posicionamentos éticos, políticos e artísticos: classicista nacionalista; romântico classicizante, cristão, nacionalista, monarquista, sentimental e abolicionista; mas ora também regressista com traços liberais;

romântico antipatriótico e ainda nacionalista republicano, universalista, abolicionista, sentimentalista, cético, irônico etc.

Esta *Teresa* contempla a presença do romantismo em algumas regiões, áreas e tendências, nas diversas abordagens propostas por docentes e pesquisadores de universidades do país e do exterior. Em boa parte, o volume publica colaborações de professores que participaram de um evento organizado em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, então designado como *Ruptura e permanência: história, estética e poéticas do romantismo*.

Naquele momento, a organização do evento esperava contemplar a tensão instituída pelos termos previstos em seu título, pensando a ideia de ruptura e permanência em relação a tendências anteriores e concomitantes ao romantismo, bem como as subsequentes que com ele pudessem ter mantido diálogo. Na ocasião, reuniram-se estudiosos das letras coloniais e de literatura brasileira, inglesa, portuguesa, goesa de língua portuguesa, alemã e francesa, do teatro, música, pintura, filosofia, história, sociologia e ciências políticas, procurando discutir a presença do movimento artístico em pauta em cada uma dessas regiões e áreas, considerando ainda a leitura que certo romantismo nacionalista realizou das práticas letradas que o antecederam, sobretudo as setecentistas. Os ensaios aqui reunidos, no entanto, não derivam todos das conferências então apresentadas. Foram adicionados outros estudos, de modo que o conjunto possibilite uma compreensão mais ampla da produção artístico-literária do século XIX romântico e da configuração de seu contexto histórico, seja na América Latina, nos Estudos Unidos ou na Europa.

No tempo decorrido entre a realização do Colóquio e a edição deste número, as ciências humanas perderam um de seus grandes expoentes. Nós, da revista *Teresa*, manifestamos profundo pesar pela morte do Prof. Dr. Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães, da UFRJ, também presente no evento.

Por fim, permanecemos muito gratos pela competência e generosidade de Ieda Lebensztayn.

1 • PÁGINA ABERTA

Chopin e os domínios do piano

José Miguel Wisnik

Resumo: O esoterismo de Frédéric Chopin refere-se à complexa trama de *acontecimentos* simultâneos que subjaz a evidência sedutora e contábile de suas melodias. Suas peças podem ser seguidas, em geral, por uma escuta linear de superfície, acompanhando o caminho de seu fraseado melódico. Ao mesmo tempo, as linhas cruzadas, vozes intervenientes e eventos transversais, incidindo sobre todos os parâmetros sonoros, sem deixar de estar organicamente ligados ao que se escuta na superfície, incitam a uma escuta total, superficial e profunda. **Palavras-chave:** Chopin, imaginação melódica, popularidade, esoterismo.

Abstract: *The esotericism of Frédéric Chopin refers to the complex series of simultaneous events underlying the seductive and cautabile evidence of his melodies this pieces can be followed generally by a linear listening surface, following the paths of his melodic phrasing. At the same time, crossed lines, intervening voices du cross events, focusing on all sound parameters, while remaining organically connected to what is heard on the surface, induce to a total, superficial and deep listening.* ***Keywords:*** *Chopin, melodic imagination, popularity, esotericism.*

Popular e esotérico

Incontáveis obras de Frédéric Chopin estão entre as mais conhecidas e amadas do repertório de concerto. Mas ele é um desses raros compositores, no âmbito da música instrumental, cuja extraordinária popularidade não se confunde com simplificação ou vulgaridade. Ao contrário, como ressaltou Otto Maria Carpeaux, a "*gaya scienza* desse *troubadour* do piano" nos confronta com o "fato estranho, talvez único, do entusiasmo popular por uma arte altamente esotérica".[1] Charles Rosen chega a uma conclusão parecida na sua análise monumental d'*A geração romântica*, invocando a mesma expressão, a de um "esoterismo" musical só acessível às escutas mais penetrantes e sensíveis: "A intensidade do detalhe e a maestria da forma polifônica não possuem paralelos em sua própria época, e tornam a sua obra, apesar de sua imensa popularidade, a realização mais particular e esotérica do período".[2]

O "esoterismo" deve ser entendido, aqui, num sentido técnico e estético. Em termos musicais, refere-se à complexa trama de *acontecimentos* simultâneos[3] que subjaz à evidência sedutora e cantábile de suas melodias. As peças de Chopin podem ser seguidas, em geral, por uma escuta linear de superfície, acompanhando os caminhos de seu fraseado melódico. Ao mesmo tempo, linhas cruzadas, vozes intervenientes e eventos transversais, incidindo sobre todos os parâmetros sonoros, sem deixar de estar organicamente ligados ao que se escuta na superfície, incitam a uma escuta total, superficial *e* profunda. André Gide, que persegue sem descanso, em *Notes sur Chopin*, a escapadiça singularidade do compositor, fala no "segredo de uma obra em que nenhuma nota é negligenciável", e na qual, apesar de sua reconhecida pujança sonora, o grau de redundância – no sentido de um mero preenchimento retórico – é praticamente nulo.[4]

Num texto escrito pouco tempo depois da morte do compositor polonês, Franz Liszt, seu amigo e rival, formulava a seu modo a mesma questão, ao dizer que as peças de Chopin eram de tal modo "atrevidas, brilhantes e sedutoras", disfarçando sua pro-

1 CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977, p. 175.

2 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. Edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2000, p. 551.

3 A ideia de múltiplos *acontecimentos* estruturais foi utilizada originalmente por Willy Corrêa de Oliveira na análise de peças de Chopin a partir de uma perspectiva de vanguarda, em seus cursos no Departamento de Música da ECA-USP, nos anos 1970.

4 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Paris: Arche, 1949, p. 20. Ver também página 40. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

fundidade “sob tanta graça e sua habilidade sob tanto charme”, que só a muito custo conseguíamos escapar de seus “arrebatadores atrativos” para julgá-las friamente “do ponto de vista do seu valor teórico”. Uma vez desveladas, no entanto, chamavam a atenção pelas invenções entranhadas na sua imaginação melódica sem precedentes, pela “notável ampliação do tecido harmônico”, pela “extensão dos acordes”, seja blocados, em arpejos ou em “cargas de baterias”, pelas suas “sinuosidades cromáticas e enarmônicas” e pelos grupos de notas fulgurantes e imprevisíveis com que elevava “as fiorituras da antiga escola de canto italiano” à quintessência de seu estilo pianístico.[5] Para Liszt, portanto, era a própria exuberância instantânea da obra chopiniana que se levantava como uma barreira ofuscante contra a apreciação reflexiva e distanciada de outras qualidades que ela ostentava, uma vez ultrapassada a primeira camada de brilho. Por tudo isso, augurava para Chopin uma recepção póstuma “menos frívola e menos ligeira” do que aquela com que foi escutado (e executado) muitas vezes no seu tempo, já que o entendimento superficial e imaturo realimenta a interpretação distorcida pelos efeitos sentimentais e virtuosísticos externos. Segundo Gide, “pode-se interpretar mais ou menos bem Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt ou Fauré” sem que as imperfeições cheguem a falseá-los substancialmente, enquanto, no caso de Chopin, as menores inflexões equivocadas podem levar a traí-lo íntima, profunda e totalmente.[6]

Em outras palavras, voltamos a tocar no problema crítico levantado por Otto Maria Carpeaux e Charles Rosen: como entender (e superar) a dicotomia entre a popularidade e o “esoterismo”, entre a fruição imediatista e o alto grau de informação estética, no entendimento da obra de Chopin? Sua música tem a tendência a produzir ela mesma a distância entre a percepção superficial e a percepção profunda (pelo efeito imediato de seu apelo sentimental ou virtuosístico), ao mesmo tempo em que o raro poder de suspendê-la, dada a sua extrema e excepcional organicidade.

A história da recepção da obra chopiniana confirma, como mostra Jim Samson, essa ambivalência. Justamente em países como a Alemanha e a Inglaterra, onde ele foi entendido inicialmente em círculos progressistas como um compositor avançado, operou-se na segunda metade do século XIX a sua conversão à esfera da *Trivialmusik* e do repertório doméstico vitoriano, com a redução de suas “densamente urdidas

5 LISZT, Franz. *Chopin*. Paris: Buchet/Chastel, 1977, p. 81. O livro é conhecido por abrigar digressões não assinadas de Carolyne Wittgenstein, que vivia com o compositor na época de sua escrita. Mas a restrição não se aplica certamente a essa parte, claramente técnica.

6 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Op. cit., p. 2.

texturas" aos procedimentos facilitadores do "kitsch". Nessa linha, a recepção média da obra de Chopin consagrou a imagem do compositor de salão, meio água com açúcar, sentimental, doentio, "feminino" e cheio de patriótico romantismo polaco.[7] É um leque de clichês que ajudou a fazer a sua fama e que, por tudo que dissemos, a realimentou no nível mais primário, reforçando um tipo de recepção e de interpretação diluídas. Mas a imagem do miniaturista enfermiço e sentimental para álbum de moças deve ser virada pelo avesso, para que se identifique aí mesmo o contrapelo dialético da sua particularidade. Pois não é que Chopin não tenha encontrado nos salões parisienses durante a Monarquia de Julho o seu público mais frequente e o seu nicho social mais típico, que a sua música não seja cheia de apelo aos sentimentos do ouvinte, que ele não tenha sofrido os achaques da doença pulmonar em quase toda a sua vida adulta, que não tenha sido dependente de uma mulher ao mesmo tempo viril e maternal, a escritora George Sand, e que não tenha composto peças apaixonadas que celebravam uma Polônia riscada do mapa pela aliança de Rússia, Áustria e Prússia. Mas é que todos esses traços, que carregam o poder diminuidor dos estereótipos, no limite entre a estima e a caricatura, a depender do ponto de vista, não dizem nada se não forem confrontados com as forças contraditórias que os atravessam, e com as dimensões específicas, e de difícil redução, que caracterizam sua música.

A partida definitiva da Polônia, em 1831, aos vinte e um anos, passando pela Alemanha e desembocando em Paris, antecede de muito pouco a insurreição popular fracassada (mais uma) contra o domínio russo, que faz da sua terra natal – no resto da Europa e particularmente na França – o símbolo cultuado da pátria romântica, desaparecida politicamente, mas vigorosa por isso mesmo no plano do ideal e do espírito. À sua volta, martelavam as cobranças, vindas de seus compatriotas militantes, exilados em Paris, por uma afirmação programática e épica da posição nacionalista, com tudo que isso implica de verbalmente explícito e grandiloquente. Cobranças às quais o seu temperamento lírico resistiu, extraindo a flama polaca da memória musical profunda, vazada não em óperas ou poemas sinfônicos, mas em enigmáticas *Mazurcas* e em *Polonaises* transfiguradas. É importante notar que, independentemente do vigor heroico e trágico que anima essas últimas, elas timbram por se pronunciar no plano da *música pura*, resistente aos apelos e aos clichês da *música descritiva*. Chopin alinha-se ostensivamente a favor da primeira e contra

7 Cf. SAMSON, Jim. "*Myth and reality: a biographical introduction*". In: *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 1-8.

a segunda, assumindo no debate romântico a posição de que a música, concebida tacitamente como a linguagem das linguagens, é expressiva não quando imita os poderes narrativos e descritivos da palavra, mas quando exerce soberanamente a sua autonomia. A imagem pronta do renitente compositor eslavo esconde, na verdade, uma discreta e firme recusa dos clichês da música programática e nacionalista. A sua relação com a questão nacional pode ser interpretada além do mais, como veremos adiante, com base numa figura recorrente no imaginário intelectual polaco, a do *príncipe camponês*.

A união com George Sand, à época uma das mulheres intelectualmente mais fascinantes da Europa, em companhia de quem Chopin viveu por quase nove anos, entre 1838 e 1847, deve ser considerada pelo que significa no plano artístico, que é, em última análise, o que nos interessa aqui. Separada de um casamento juvenil que lhe dera um casal de filhos, herdeira de uma rica propriedade rural na região de Berry (onde Chopin veio a escrever parte considerável de sua obra), Aurore Dupin ganhara a cena literária sob o *nom de plume* masculino de George Sand, impondo um estilo de vida marcado pela independência com que tomava para si as prerrogativas dos homens: enfileirava amantes, dos quais se mantinha em geral amiga, usando calças compridas e fumando charutos, vivendo da escrita e atuando por causas sociais à esquerda. Não obstante, havia nessa mulher viril, saint-simonista e feminista, um forte componente maternal e protetor, que se conjugava com a fragilidade e a dependência chopinianas, quase assexuadas.

Otto Maria Carpeaux comenta, na *História da literatura ocidental*, que os romances escritos por George Sand são bons ("grande literatura, nobre e sincera") mas datados: embora pioneiros e antecipadores, eles participam da atmosfera ideológica de um feminismo e de um socialismo anteriores a 1848, que envelheceram junto com a página virada da história. Soam artificiais e antiquados no seu idealismo humanitarista e popularista, na elegância de grande dama com que trata a vida camponesa de modo supostamente realista, no tom sentimental e retórico das questões amorosas abstraídas da trivialidade da vida. Independentemente disso, exerceu influência "com a sua arte sentimental e algo fácil de verdadeira fabricante de romances, criou o romance 'idealista', sobretudo feminino, que dominou os leitores da segunda metade do século XIX; e o seu feminismo criou outro ramo novo da literatura". Olhada à distância, não parece injusto, a Carpeaux, "que a sua glória póstuma decorra menos dos romances que […] escreveu do que daqueles que ela viveu: com Musset, com Chopin".[8]

8 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962, vol. IV, p. 1978-80.

O período da Monarquia de Julho, de 1830 a 1848, coincide praticamente com a vida útil de Chopin como compositor em Paris, servindo como a sua perfeita moldura histórica. Em meio ao fervilhar dos salões parisienses da época de Luís Filipe, o salão e "falanstério de luxo" que gravitava em torno do casal Sand e Chopin, com seu contraponto literário-musical, político e de gênero (a mulher ativista, o homem sensível e lírico, a romancista dando voz a conteúdos sociais, o pianista evanescendo-os em música, ela socialista, ele protomonarquista), já foi analisado como ponto de cruzamento das correntes sociais e culturais do período, num leque mundano que incluía burgueses e aristocratas, banqueiros e políticos, artistas (Delacroix, Hugo, Balzac, Lamartine, Adam Mickiewicz) e boêmios, socialistas de primeira geração e dândis, muitas vezes reunidos em torno do piano, instrumento que se tornou o fetiche por excelência do tempo.

Basta dizer, a título sintomático, que Heinrich Heine, um dos seus mais destacados frequentadores, apresentou o banqueiro James Rothschild (de quem era primo pobre)[9] a Chopin e, em paralelo, o jovem Karl Marx, de quem era amigo, a Georges Sand (ambos participaram do *La Réforme*, órgão de imprensa radical em que Marx escreveu até ser expulso da França, em 1845). O biógrafo Tad Szulc chama a atenção para o fato de que nas noitadas em torno de Chopin e George Sand cruzavam-se ou alternavam-se, contraditoriamente, membros do mais alto poder político e econômico com pensadores de oposição e ativistas políticos radicais (Pierre Leroux, Louis Blanc, Emmanuel Arago, o padre Lamennais) que subiram ao poder – por um breve período – em 1848, com a queda de Luís Filipe.[10] A desilusão e o fracasso que vieram a seguir marcam de maneira melancólica, para esse últimos, o fim das perspectivas abertas pela queda da Monarquia de Julho. As partes e contrapartes que formavam a cena dos salões parisienses sob a monarquia burguesa desmembraram-se ao som da estreia sangrenta da classe operária no cenário político, com a insurreição popular de junho de 1848 resultando em 3 mil mortos e 15 mil deportados sem julgamento. O *intermezzo* de pouco mais de três anos entre o regime de Luis Felipe e o de Luís Bonaparte tornou-se objeto, quase no calor da hora, da sinfonia dialética escrita por Marx em 1852, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, em que analisa o teatro de forças políticas e sociais no período como uma máquina de moer avanços agindo sobre o

9 Um chiste de Heine sobre a relação *familionária* do primo rico (o barão de Rothschild) com um primo pobre veio a ser, a propósito, um dos exemplos-chave dados por Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente*.

10 SZULC, Tad. *Chopin em Paris – Uma biografia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999, p. 290-4.

espectro total do arpejo ideológico e de classes.[11] Dentro e fora dele, "o pássaro brilhante a esvoaçar sobre os horrores de um abismo", como disse Baudelaire da música de Chopin,[12] a esfinge esplêndida pairando sobre a Monarquia de Julho, continua em vigor para além de sua época e, diferentemente da literatura de George Sand, resistente à redução aos seus limites datados.

Resistente, em primeiro lugar, aos limites da música de salão, em meio à qual ela, no entanto, vigorou. Se a música de salão supõe, como gênero, o virtuosismo superficial e o sentimentalismo, Chopin submeteu esses clichês, segundo Charles Rosen, a uma dupla estratégia despistadora: enobreceu-os, submetendo-os à iridescência sonora das complexidades insuspeitadas, ao mesmo tempo em que os tratou com desdém, ampliando e forçando o sentimentalismo de estilo ao limite perturbador da morbidez. Praticou assim a sedução de sua música sem cair quase nunca nos "lugares-comuns que soam grandiosos ou bonitos e que podem ser expressos sem que se tenha a consciência perturbadora de seus significados". Isto é, sem padecer das limitações da música de salão, embora cercado pela sua forma social, escapou também do bom gosto e do "afável classicismo que danificou a obra de tantos contemporâneos seus".[13]

Ainda o comentário contextualizador a um último clichê: o do compositor doentio. Como se sabe, uma afecção pulmonar, possivelmente a tuberculose, conhecida na época como "consumpção", manifesta-se na primeira juventude e o perseguirá ao longo da vida com hemoptises periódicas, febres cíclicas, tosses e prostrações. Sempre às voltas com os diagnósticos desencontrados sobre o estado de seus pulmões e a falta de tratamento efetivo para a doença, a saúde frágil de Chopin viveu em permanente luta com as condições climáticas adversas, com as melhoras e as recaí-

11 Com a *república burguesa* que sucede imediatamente a *monarquia burguesa* alinham-se "a aristocracia financeira, a burguesia industrial, a classe média, a pequena burguesia, o exército, o *lumpemproletariado* organizado em Guarda Móvel, os intelectuais de prestígio, o clero e a população rural". Os "devaneios utópicos" da insurreição proletária são esmagados. Os elementos socialistas são rapidamente excluídos do governo provisório. Os demais degraus do espectro político vão implodindo todos até a instalação nas Tulherias do "herói Crapulinski", posto como "salvador da sociedade". Crapulinski é um personagem de Heine, trocadilho com a palavra francesa *crapule* (crápula) e sátira aos nobres poloneses estroinas, através do qual Marx aludia a Luís Bonaparte, expressão acabada da "ralé da sociedade burguesa" constituída em "*sagrada falange da ordem*". MARX, Karl. "O 18 Brumário de Luís Bonaparte". In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*, Os Pensadores, vol. XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 340-2.

12 BAUDELAIRE, Charles. "*L'oeuvre et la vie d' Eugène Delacroix*". In: *L' art romantique*. Paris: Louis Conard, 1925, p. 28.

13 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Op. cit., p. 537.

das, com os estados de irritabilidade ou de franca alucinação, e com o agravamento declinante que o levou à morte aos 39 anos.

A figura romântica do artista doentio corresponde ao imaginário da arte como uma projeção direta da enfermidade, da patologia como uma estesia em potencial e da fragilidade como um dom sensível que tem no artista o seu privilégio agônico, extraindo-se de tudo isso um gozo evanescente. Uma conhecida página de George Sand sobre Chopin diz e desdiz esse mito. Trata-se da narrativa de uma daquelas noites tenebrosas em Maiorca, onde o casal, viajando com duas crianças, o filho e a filha da escritora, ainda no início da relação, imaginara iludidamente encontrar, na temporada de estio mediterrâneo, um clima saudável e regenerador para os pulmões atacados dele. Ao voltar de uma de suas "explorações noturnas entre as ruínas", ela se depara com o compositor "pálido diante do piano, os olhos alucinados e os cabelos como que em pé". Como um espectro que custa a reconhecê-la, ele toca "as coisas sublimes que acabava de compor, ou, melhor dizendo, as ideias terríveis e dilacerantes que acabavam de se apossar dele, quase à revelia, nessa hora de solidão, tristeza e terror".

George Sand não resiste a ouvir no conjunto das peças curtas e poderosas que compõe no período, e que virão a ser os *Prelúdios* opus 28, os ecos descritivos do ambiente que os cerca, os vagos cantos funéreos dos monges, as alternâncias climáticas da ilha, o ruído das crianças pela janela, violões longínquos, gorjeios de pássaros e rosas pálidas na neve. Numa ocasião seguinte, ao retornar com o filho de uma ida a Palma sob forte tormenta, ela encontra o compositor convertido alucinatoriamente num morto-vivo que a imaginou arrastada pela tempestade junto com o filho, e que toca o piano como se afogado num lago, sentindo gotas d'água pesantes e geladas caírem sobre seu peito. À sugestão dela, de que essas gotas seriam as mesmas que caíam ritmadamente sobre o teto da abadia abandonada onde se hospedavam, ele protesta exasperado, "com todas as suas forças", contra a "puerilidade dessas imitações auditivas" e a redução da música aos termos descritivos, literários ou literais, da "harmonia imitativa". George Sand aquiesce, não sem insistir num entendimento musical baseado na imitação expressiva: "seu gênio estava cheio de misteriosas harmonias da natureza, traduzidas em equivalentes sublimes no seu pensamento musical e não numa repetição servil de sons exteriores", mas por isso mesmo as gotas da chuva no telhado real teriam se traduzido e se transfigurado "na sua imaginação e no seu canto", segundo ela, "em lágrimas caindo do céu sobre seu coração".[14]

14 SAND, George. "*Histoire de ma vie*". In: *Oeuvres autobiographiques*. Paris: Gallimard, 1971, vol. II, p. 419-21.

Se a escritora tende a identificar na música, de maneira literal ou figurada, os efeitos do contexto imediato que os cerca, junto com a imagem do enfermo possuído pelo delírio, essas alusões são rechaçadas pelo músico que, mesmo mal saído, a acreditar na descrição, de um estado de transporte alucinatório, encontra forças para reagir com o vigor e o rigor de um critério estético oposto. Pelo que se pode depreender deste, há na música uma força pulsional obsedante, de tons oníricos, que emerge dos sons *sem se distinguir deles*, ao contrário de uma representação das paisagens sonoras circundantes, independentemente de imitar ou não a gota d'água que ele escuta sem ouvir, isto é, sem a consciência disto. Note-se que tudo o que há de doentio, febril e delirante na situação do compositor é contrabalançado por sua afirmação sem subterfúgios do caráter autônomo, não imaginário e não imitativo, da música, que desmente, pelo seu próprio caráter reflexivo e crítico, a mitologia do artista entregue à doença e submetido pelas forças obscuras que se apossam dele. Sua concepção de música é a de uma linguagem funda e sem palavras, ligada intensamente a zonas psíquicas insondáveis e radicalmente avessa aos impulsos programáticos e descritivos, encontradiços entre tantos dos compositores do seu tempo.[15]

Para Liszt, exemplo privilegiado, entre todos, da outra vertente da estética musical romântica, a da fusão entre as artes, trata-se de embeber a música em conteúdos característicos, descritivos, pictóricos, literários e filosóficos. Inspirado na *Sinfonia fantástica* de Berlioz, ele estabelece os princípios do poema sinfônico, buscando fazer da música "uma trama narrativa, de fantasia, um entrecho literário e conceitual". O piano quer reproduzir não apenas os efeitos da voz humana e da orquestra, mas "imitar o barulho do vento e dos regatos, o tumulto do mar e da tempestade, a calma dos lagos, a campana da aldeia", e todo um conjunto de motivos pitorescos, seja visuais ou auditivos, como o jogo da água na Villa d'Este, a capela de Guilherme Tell, os sinos de Genebra, o murmúrio da floresta. "Pensamos folhear um álbum de aquarelas e ilustrações, mas não se trata senão de um catálogo de composições pianísticas de Liszt", diz Beniamino Dal Fabbro, em seu *Crepusculo del pianoforte*.[16]

Para Charles Rosen, se a invenção lisztiana tem muito de imitativa ("ele cria sono-

15 Sobre o debate romântico entre a música descritiva e a música pura, ver: FUBINI, Enrico. "*El Romanticismo*". In: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1971, p. 137-62.

16 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Torino: Einaudi, 1951, p. 88-9.

ridades no piano que se assemelham a sinos, cascos de cavalos, fontes, farfalhar de folhas, ou que imitam os instrumentos da orquestra"), Chopin cria "sonoridade pianística abstrata", "estrutura de sutis gradações, [...] contraponto de cor".[17] Em Chopin os títulos das peças, isto é, a sua área de radiação semântica explícita, limitam-se rigorosamente ao gênero a que pertencem, sejam *Baladas*, *Scherzos*, *Sonatas* ou *Improvisos*, a *Berceuse* ou a *Barcarola*, sem recorrer jamais a uma intenção narrativa sobressalente. Mesmo a "Marcha Fúnebre", incluída na *Sonata* opus 35, comparece ali como um gênero musical,[18] e os famosos prelúdios "da Gota d'Água" (nomeados como tal a partir da citada narrativa de George Sand) ou "da Morte", assim como as valsas "do Adeus", "do Minuto" ou "do Cachorrinho", sem falar no "Estudo Revolucionário" e no "vento sobre as campas" associado ao movimento final da citada *Sonata* opus 35, correspondem a atribuições póstumas, feitas por outros.

A cena com George Sand merece ser relacionada com o diálogo entre Chopin e Delacroix durante uma "*promenade en voiture*" por Paris, registrado no *Journal* do pintor a 7 de abril de 1849, poucos meses antes da morte do músico. Embora combalido pela doença, Chopin disserta, instigado pela curiosidade de Delacroix, sobre os fundamentos da lógica musical, dizendo que ela reside antes de tudo no contraponto e na fuga, vale dizer, na simultaneidade orgânica dos acontecimentos. Esse princípio ele vê realizar-se em Mozart (além evidentemente de Bach) – onde todas as partes entram em acordo íntimo –, mais do que em Beethoven, que lhe parece algo obscuro e falto de unidade, em sua "pretendida originalidade um pouco selvagem". Chopin afirma ainda, segundo deixa ver Delacroix, que o costume cristalizado de aprender antes os acordes que o contraponto (vale dizer, a precedência consolidada no século XIX da harmonia sobre a polifonia) leva à platitude de procedimentos compositivos pouco dinâmicos como os de Berlioz, que fixa acordes e depois "preenche como pode os intervalos".

Delacroix afirma na ocasião o alto privilégio de se "instruir em tudo isso que os musicistas vulgares abominam", isto é, a possibilidade de conceber uma ciência que não se oponha à arte, uma ciência que, tal como "demonstrada por um homem como Chopin, é a própria arte", longe daquilo em "que o vulgo acredita", ou seja, numa

17 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Op. cit., p. 511.

18 A partir da terceira tiragem da edição francesa da *Sonata* opus 35, Chopin suprime o adjetivo "fúnebre" que "qualificava de maneira tautológica a 'Marcha'". Cf. EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Frédéric Chopin*. Paris: Fayard, 2003, p. 110.

"espécie de inspiração que vem não sei de onde, que avança ao acaso, e só apresenta o exterior pitoresco das coisas".[19]

Em Maiorca e em 1838, ou em Paris em 1849, portanto em dois momentos distantes e assombrados pela doença, Chopin se distingue dela afirmando uma linguagem artística que soa, nos termos compósitos de Delacroix, como a "razão ornada pelo gênio", seguindo um caminho "regido por leis superiores", vale dizer, guiado não somente pelas necessidades do sujeito mas pelas necessidades do objeto. A propósito dessa passagem, Roberto Calasso destacou o pensamento "de uma consequencialidade quase científica", que se permite "tratar com impaciência até mesmo a inspiração", por parte de uma dupla que "uma tradição estúpida vinculava ao culto exclusivo de sentimentos e paixões". Calasso os relaciona por isso mesmo a Baudelaire que, ao introduzir Poe na França, afirma que o estilo do escritor norte-americano é "denso, *concatenado*", e que "a má vontade do leitor ou sua preguiça não conseguirão passar através das malhas dessa rede tecida pela lógica".[20] André Gide diz ainda, nessa mesma linha, que aqueles que procuram em Chopin o romantismo e só o romantismo deixam de ver o que nele é mais admirável, isto é, "a redução ao classicismo do inegável aporte romântico".[21]

Em suma, a música chopiniana resulta na verdade de uma silenciosa, e em certo sentido heroica, resistência interna *contra* as condições em que foi produzida, contra aquilo que a cercava sob pressão e contra aquilo que veio a identificá-la com os clichês, o da exaltação programática do patriotismo polonês, o do sentimentalismo doentio, o dos avatares da música de salão. Resta saber então, entre céus e abismos, em que chão essa ave mirífica apoia seu voo.

O piano forte

Nenhum compositor da história da música de concerto é de tal modo indissociavelmente ligado ao piano como Chopin, cuja fidelidade ao instrumento vale por si só como um pronunciamento estético. Suas poucas obras para piano e orquestra são de um período inicial – na maturidade ele não voltou jamais à orquestração – e, fora

19 DELACROIX, Eugène. *Journal*. Paris: Plon, 1932, vol. I (1822-1852), p. 283-4.

20 CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 158-9.

21 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Op. cit., p. 81.

algumas incursões localizadas pela música de câmara, para canto ou violoncelo e piano, juvenis ou tardias, o campo central de sua obra é exclusivamente pianístico e inconcebível de outra forma.

O piano já existia desde o princípio do século XVIII, na forma embrionária do "*cembalo con marteletti*", mas pode-se dizer que atingiu seu pleno desenvolvimento técnico na altura de 1830, exatamente quando Liszt e Chopin, no limiar dos vinte anos, iniciavam suas carreiras parisienses. Diferentemente do cravo, em cujo mecanismo as teclas pinçam as cordas através de bicos de pena, extraindo-lhes um som cru e sem gradações dinâmicas, no piano o movimento das teclas atinge as cordas através de um complexo sistema de martelos articulados, que permite matizar através do toque a intensidade dos sons, indo do pianíssimo ao fortíssimo (possibilidade inédita entre os instrumentos de teclado, que lhe confere o nome de *pianoforte*). O revestimento dos martelos resulta na produção de um timbre macio e aveludado, sem deixar de ser potente, e o controle através do pedal direito prende e libera a reverberação das cordas na caixa do instrumento, permitindo prolongar ou "secar" milimetricamente a sua duração. Abarcando um amplo campo de tessitura (o que vai da nota mais grave à mais aguda), abrindo um extenso e nuançado campo de variações possíveis incidindo sobre as durações, sobre a dinâmica, sobre os timbres (mudanças no corpo do som pelo uso de pedais, oitavamento das notas e outros expedientes) e sobre os ataques (sons ligados ou destacados pelo toque dos dedos nas teclas, que variam em escala microcósmica seus modos de entrada e de saída no horizonte da escuta), o *pianoforte* descortinou um campo inédito de exploração das propriedades do fenômeno sonoro. Além de ser um instrumento ao mesmo tempo melódico, harmônico e polifônico, pelo fato de poder soar simultaneamente linhas, blocos de acordes e tramas entrelaçadas de "vozes" melódicas, o piano é especialmente ressonante: uma nota soando na região grave faz vibrar simpaticamente todas as cordas que lhe são harmonicamente afins ao longo da harpa interna, ou calá-las, a depender do uso do pedal. Ele contém, assim, um duplo dispositivo de liberação e contenção sonora, que permite potencializar os efeitos harmônicos, ao mesmo tempo que controlá-los e intercambiá-los com precisão.

O desenvolvimento dessas possibilidades não interessou ao Século das Luzes. O som claro e distintivo das notas do cravo, cartesiano e aristocrático, mais fonológico do que fonético, mais contrastado do que ondulante, que já era não apenas suficiente mas adequado às tocatas e às sonatas barrocas, aos exercícios perolados de Scarlatti, ajusta-se perfeitamente aos planos bem definidos dos prelúdios e das

fugas de Bach. Mozart está num ponto de passagem: o teclado ideal mozartiano seria "qualquer coisa de intermédio entre o cravo e o piano: uma espécie de *piano-forte* cravístico que tivesse o timbre do cravo e os efeitos de pedal do piano…".[22] A demanda por uma efetiva amplificação das possibilidades do teclado acústico, com a potencialização até os seus últimos limites de todos os parâmetros da sonoridade, permitidos pelo desenvolvimento do *hammerklavier* ou *pianoforte*, que tornam o instrumento um caudal emocionante de eventos sonoros em múltiplos planos, só se deu, não por acaso, depois da Revolução Francesa, como projeção do imaginário sonoro burguês. O processo passa por um minucioso aperfeiçoamento do sistema de martelos que trabalha as mediações entre as teclas e as cordas: a invenção, por Erard, do mecanismo de "duplo piloto", em 1790; o refinamento do mecanismo de alavancas entre a tecla e a corda, permitindo mais controle e nuançamento da intensidade, em 1808; o mecanismo do "duplo escapo", que possibilita a repetição de notas rápidas e ainda maior controle da intensidade sonora sob o toque, em 1822. Em 1825, a armação da caixa em ferro fundido permite pianos mais robustos e mais sonoros; em 1826, Pape substitui por feltro o couro ou a pele de gamo até então usados no revestimento dos martelos.[23]

Em 1830 o instrumento está pronto, em suma, para que esses gênios – ou gêmeos pianísticos simetricamente opostos –, Liszt e Chopin, venham a dominá-lo dentro das condições abertas pela Monarquia de Julho, em que grandes banqueiros alavancavam a revolução industrial francesa numa sociedade convertida em mercado de ações para os que podiam comprá-las, em que reinava o franco privilégio dos ricos, conforme a resposta cínica ("*Enrichissez-vous!*") de François Guizot aos protestos contra a desigualdade social e política, e em que os salões aristocratas e burgueses, ornados de personalidades políticas e artísticas da situação e da oposição, como vimos, davam o timbre à cultura. O fabricante Erard implanta seu salão de concerto no Castelo de la Muette, Pape na antiga chancelaria d'Orleans, na Rue des Bons Enfants, e Pleyel na Rue Cadet, onde Chopin fará a sua estreia em 1832.

Sabe-se que Beethoven, antes disso, cobrava dos fabricantes que construíssem um *hammerklavier* capaz de acompanhar as necessidades específicas da composição, e que suas partituras indicavam cada vez mais detalhes técnicos e expressivos: o uso do pedal atenuador, conhecido como *una corda*; as marcações dinâmicas, em especial os

22 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Op. cit., p. 30.

23 Cf. MICHAUD-PRADEILLES, Catherine; HELFFER, Claude. *Le piano*. Colletion Que Sais-je?. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

crescendi; as marcações de modos de ataque, os *stacatti*, *legati* e *non legati* (às vezes contrapostos na mão direita e na esquerda); os *sforzandi* e *rinforzandi*. O diálogo entre compositor e construtores evidencia que o desenvolvimento de uma linguagem especificamente pianística está ligado, nessa fase, a um trabalho técnico que não se separa das exigências materiais implicadas no aperfeiçoamento do instrumento.

O quadro oferecido em 1830 a Liszt e Chopin é diferente: o piano já é um instrumento consolidado em marcas que disputam o mercado, e seus recursos sonoros (potência, reverberação, velocidade das notas cromáticas e diatônicas, notas duplas, oitavadas, repetidas, arpejadas, blocos de acordes, trinados, trêmulos, os graves percutidos e as linhas cantantes) dão lugar a uma variedade sonora e a um virtuosismo antes inimagináveis, que farão do instrumento e seu executante as grandes estrelas do concerto solístico, gênero emergente criado por Liszt justamente a essa altura. A abertura do *Scherzo* em si bemol menor opus 31, de Chopin, por exemplo, pode ser vista, entre outras coisas, como um verdadeiro mostruário dessas possibilidades grandiosas, abarcando quase todos os itens técnicos que acabamos de relacionar: um curto motivo inicial, misterioso e insinuante, baseado em quatro notas arpejantes e oitavadas em *legato pianissimo*, cercado de silêncios milimetricamente medidos, é rebatido pela irrupção estrondosa de graves percutidos, grandes blocos de acordes e arpejos varrendo de alto a baixo o campo de tessitura, completados por escalas ascendentes e descendentes que conduzem a uma *apassionata* melodia cantante.

Tudo ali assinala o caráter abrangente dos recursos pianísticos, sua dimensão sinfônica, sua capacidade de abarcar e superar, a seu modo, todos os outros instrumentos. Como tudo isso não tem mais a feição do trabalho e da conquista sobre as dificuldades técnicas, que vimos em Beethoven, mas já a da magia da *coisa feita* investida em mercadoria, pode-se dizer que o piano se torna o fetiche por excelência da época, o campo de provas da realização e da competição individual sublimada em arte, o objeto desejado e largamente afluente de um comércio de instrumentos e partituras. O piano favorito de Liszt era o Erard, dono de uma sonoridade pujante, vigorosa e menos nuançada, enquanto o instrumento de eleição de Chopin era o Pleyel, menos robusto e mais afeito às sutilezas idiossincráticas do seu estilo. Não seria exagerado dizer que essas preferências, incorporadas comercialmente pelos fabricantes, prefiguram o futuro impacto mercadológico e o peso publicitário implicado na vinculação entre marcas e estrelas no mundo *pop*.

Aqui enfrentamos uma passagem crucial do nosso tema, o da decantada singularidade da música de Chopin, repisada por quase todos os seus comentadores mais importantes. Ela é inseparável do novo alcance material dado à música pelo desen-

volvimento acústico do instrumento, e do modo único e concentrado como o compositor enfrentou e explorou a questão. É claro que o desenvolvimento técnico do mundo pianístico conferiu à música romântica possibilidades inusitadas e, mesmo, contribuiu para reforçar na prática, em alguma medida considerável, a soberania teórica da música entre as artes no romantismo. Consideremos, por exemplo, o fato de que Delacroix, já citado aqui como interlocutor privilegiado do músico (embora este não o admirasse especialmente como artista), não usava tintas e telas substancialmente diversas daquelas dos pintores renascentistas, independentemente das grandes diferenças estilísticas e temáticas entre eles, enquanto Chopin tinha pela frente um instrumento musical que realizava um conjunto de possibilidades nunca visto em nenhum instrumento anterior, e uma matéria sonora cujo corpo, plasticidade e multidimensionalidade tornavam literalmente tangível o fenômeno que hoje está claro na nossa consciência pós-eletrônica, o do som como cascata ondulatória de frequências em múltiplos parâmetros interligados (altura, duração, intensidade, timbre, ataque). Como a onda sonora é um feixe de frequências em alta velocidade, mesmo que não percebida como tal, a alta velocidade obtida pelas cascatas de notas do piano, às vezes elevadas a nebulosas indistintas, pôs em cena de maneira inédita a natureza, as modalidades e as formas da onda sonora, tornando possível simulá-las, comentá-las e erigi-las a um grau elevado de transfiguração.

Outros, em especial Liszt, utilizaram essas condições novas de maneira brilhante e genial, porém mais decorativa, inconstante, imitativa e "literária". Mais centrado e concentrado nisso do que ninguém, Chopin atacou obsessiva e verticalmente as possibilidades expressivas dessa nova matéria, extraindo-as do desdobramento dela mesma (a matéria sonora) e tirando as poderosas consequências afetivas das infinitas cambiantes do som manipulado pelo piano (que se mostrava capaz de imitar com luxo de nuanças a dinâmica das paixões). A música de Chopin e sua época marcam o momento em que a manipulação da onda sonora, dobrando-se sobre si mesma enquanto superposição ostensiva de feixes ondulatórios, devolve a música a uma espécie de versão tecnicizada do seu oceano primordial. Refiro-me ao caráter fusional do som, evocado desde as míticas harpas eólicas tocadas pelo vento, que Schumann, crítico perspicaz, reconheceu na sonoridade chopiniana: "imagine-se uma harpa eólica que tivesse toda a gama sonora e que a mão de um artista a mesclasse em toda sorte de arabescos fantásticos, de modo a se ouvir sempre, no entanto, um som grave fundamental e uma suave nota alta; ter-se-á assim uma imagem próxima do modo de soar de Chopin". Ele se refere certamente ao *Estudo* opus 25 número 1, e diz ainda que, mais do que a percepção clara de alguma nota, o que se escuta é uma

ondulação harmônica em lá bemol maior, renovada de tempos em tempos pelo pedal e povoada internamente por melodias fugidias e quase de sonho.[24]

É evidente, no entanto, que não se trata de um retorno à natureza originária, mas do resultado de uma impressionante acumulação técnica em que o desenvolvimento de uma tecnologia literalmente *digital* (em mais de um sentido), a da manipulação sonora por teclas distintas e discriminadas, produz o resultado analógico de um hipercontrole sobre as "camadas de ar agitadas", para usar a expressão de Marx em *A ideologia alemã*, ao referir-se ironicamente, no caso, à massa fônica das palavras. Se os torneios ideológicos dos discursos ganham criticamente com sua redução marxiana à expressão material mais simples – o *flatus vocis* das "camadas de ar agitadas" –, o ponto de inflexão crítico, aqui, é que a música opera justamente sobre a materialidade das "camadas agitadas de ar" em sua expressão mais complexa, surpreendendo algo como a fugidia espiritualidade da matéria, presente *in absentia* na sua orla mais impalpável, como *aura*. Se a religião é o espírito de um mundo sem espírito, para citar outra passagem famosa de Marx, é a música que dá corpo a esse espírito, já na ausência da religião.

Entendamos, portanto, a sintomática irritação do compositor com explicações descritivas e com motivações miméticas exteriores atribuídas à sua obra. Chopin atuava de maneira radical na direção contrária, a da exploração profunda da mina emocional aberta pelas potencialidades autônomas do piano, que ele havia escavado prodigiosamente nos exercícios tanto técnicos como espirituais dos *Estudos* opus 10 e opus 25, e que passava pelo transe de sua elevação a uma quintessência enigmática nos *Prelúdios* opus 28, por ocasião da viagem a Maiorca. Podemos imaginar, com tudo isso, o quanto lhe soava incômodo o vezo descritivo dos já citados comentários de George Sand (sem esquecer que estes, mais do que uma expressão dela, eram a expressão de uma das linhas dominantes do tempo, na sua maneira de conceber a música como uma modalidade do "literário").[25]

A singularidade da posição criativa chopiniana encontra correspondente, por sua vez, na sua maneira toda particular de inserir-se na cena concertística furtando-se a ela. Preferia os salões aos concertos, e, aos salões, as reuniões íntimas, onde exercia a

24 SCHUMANN, Robert. "*12 Studi per pianoforte, di F. Chopin po. 25*". In: *La musica romantica*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1958, p. 104.

25 O livro de Thérèse Marix-Spire (*George Sand et la musique*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1955), reúne material documental sobre essa concepção descritiva da relação entre música e literatura, e não por acaso é centrado muito mais no diálogo entre George Sand e Liszt do que entre George Sand e Chopin. Ele contém também amostras dos argumentos de Liszt em defesa de sua posição.

mais decantada e para nós a mais inacessível das suas capacidades, a da improvisação. A sutileza do toque, compatível com a do piano Pleyel, punha dificuldades auditivas ante as plateias maiores, embora não impedisse o extraordinário sucesso das suas escassas apresentações públicas, e a expectativa que elas produziam (a analogia com o caso de João Gilberto quase se impõe por si mesma). É no contraste com a figura de Franz Liszt que podemos desvelar ao avesso, e outra vez, o que há de mais fugidio e difícil de definir na relação de Chopin com a música, com o piano e com o mundo em que viveu. Liszt encarnou o triunfo do piano em seu meio-dia tonitruante, e seu "voraz virtuosismo" foi identificado com as figurações de poder heroico e militar do século, com Napoleão e com o império (recebeu certa vez numa cidade alemã uma espada simbólica, e muitas vezes aclamações apoteóticas de imperador vitorioso).[26] Exaltou ele mesmo o piano, em sua autossuficiência, como o mais elevado e complexo membro da família dos instrumentos, pontuou a sua modernidade ("o único que progride continuamente, aperfeiçoando-se a cada dia") e decantou os seus sortilégios como da ordem dos superpoderes:

> [...] a sua extensão abraça mais que sete oitavas, ou seja, supera a da maior orquestra, e, no entanto, esse enorme material sonoro pode ser manobrado pelos dez dedos de um só homem, enquanto a orquestra exige o trabalho de cem executantes. Nós pianistas podemos fazer soar acordes como uma harpa, cantar como os instrumentos de sopro, destacar, ligar e conseguir num único piano uma infinidade de procedimentos que não eram possíveis senão com muitos instrumentos diversos. Mais que qualquer outro instrumento, o piano pode participar da vida humana, vivendo ainda uma vida e um desenvolvimento próprio, inteiramente pessoal: microcosmo, *microdeus*...[27]

A passagem não deixa dúvida: o piano é concebido aqui como o meio de transporte metafísico do indivíduo sobre a massa, como a entidade na qual se manifesta e se materializa o Gênio, e ainda, o que não está dito, como a expressão mais acabada do fetichismo da mercadoria numa época em que o mercado musical emerge no contato direto com uma decantada e fortíssima tradição musical. O que resulta nesse efeito extravagante – aos olhos contemporâneos – de espetacularização de massa inteiramente dentro, nesse momento inicial, do repertório da cultura alta.

26 Esse paradigma encontra correspondentes nos "leões" virtuosísticos do tempo, como Sigismond Thalberg, Friedrich Kalkbrenner e os alunos de Liszt, Karl Tausig, Emil von Sauer e Moriz Rosenthal.

27 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Op. cit., p. 84. O autor não dá a fonte da citação.

Os recitais de Liszt (que ele mesmo desincompatibilizou dos espetáculos mistos de múltiplos artistas que vigoravam até então, decolando definitivamente, como se diz hoje, para a carreira solo) prefiguram os shows de uma espécie de *pop star* de luxo, com figurinos chamativos e exuberantes, luvas atiradas à sanha das mulheres na plateia, execuções de um virtuosismo sensacionalista, culminando no verdadeiro "circo romano" da improvisação final, em que se travava a batalha triunfal do intérprete com os últimos limites mecânicos do instrumento. Beniamino Dal Fabbro sugere a ideia do recital lisztiano como um rito demonstrativo em que o campo sonoro sucumbe ao repasto triunfador de um exuberante "temperamento rapinoso". Marie-Felicité Moke-Pleyel (pianista e mulher de Camille Pleyel, o fabricante rival de Erard) teria dito com um misto de ironia e fascínio, inclinando-se sobre o instrumento depois de um concerto de Liszt: "Contemplo o campo de batalha, conto os mortos e os feridos".[28] A mitologia inerente ao espetáculo lisztiano ressoa o imaginário das guerras do século, sublima e imita o tom heroico de suas violências e, se não bebe diretamente no modelo do triunfo militar, identifica-se e é identificado com ele.

Ao aristocratismo do temperamento chopiniano desgostava visceralmente, ao que indicam todos os seus gestos conhecidos, a consumação do virtuosismo como uma espécie de carnificina simbólica. Além do mais, como nativo ultrassensível de uma pátria engolida por potências estrangeiras, travava surdamente uma batalha traumática interna com o imaginário da guerra e seus sucedâneos heroicos, como a glorificação figurada do conquistador. O diário íntimo escrito durante sua passagem por Stuttgart, a caminho da França, no período imediatamente posterior à insurreição fracassada de 1831 e à queda de Varsóvia, denuncia o pânico, ao mesmo tempo alucinatório e justificado, ante a perspectiva da invasão russa, da violência inominável, do horror do estupro. Entre fantasias mórbidas, cheias de "transgressões, voyeurismo e sensação de impotência" (como diz a biógrafa Benita Eisler), de remorsos e da sensação intraduzível do *zal* (termo polonês ligado à dor, à falta, ao luto, ao azedume estéril), ele imagina suas irmãs violadas e Kons-

28 Idem, p. 83. O autor atribui a frase à mulher musicista "Camille Moke-Pleyel". Acredito tratar-se de uma confusão em que se misturam os nomes do marido e da esposa. A biógrafa Benita Eisler acrescenta um dado picante: Chopin teria ficado furioso "ao descobrir que Liszt, a quem ele havia confiado as chaves de seu apartamento, havia aproveitado a sua ausência para receber nele uma amante, Marie Pleyel, belíssima pianista e esposa de Camille Pleyel [...]". EISLER, Benita. *Les funérailles de Chopin*. Traduit de l'anglais américain par Mélanie Marx. Paris: Éditions Autrement Littératures, 2004, p. 103.

tancja, seu amor juvenil, possuída e estrangulada pela "soldadesca moscovita".[29] Esse *pathos* é inerente às peças de desespero e de combate que são as *Polonaises*, mesmo quando apelidadas simplesmente de "Militar" e de "Heroica".

E é verdadeiramente emblemático que seu piano, guardado mais tarde em Varsóvia como uma relíquia, tenha se convertido em vítima de guerra, ao ser atirado da janela pelos cossacos que invadiram e incendiaram o palácio dos Zamoyski, em represália à nova insurreição polonesa de 1863. Os destroços, como um corpo violentado, tornaram-se matéria do canto de Cyprian Norwid (1821-83), uma espécie de Sousândrade polonês, no poema "O piano de Chopin", do qual damos aqui o fragmento final:

> Vejo testas
> De viúvas empurradas
> Pelo cano
> Das armas – e vejo entre a fumaça no gradil
> Da sacada um móvel como um caixão erguerem… ruiu…
> Ruiu – Teu piano!
> […]
> Ele mesmo – ruiu – na calçada!
> – E eis aí: como o nobre
> Pensamento é presa certa
> Da fúria humana, ou como – século sobre
> Século – tudo, que desperta!
> E – eis aí – como o corpo de Orfeu,
> Mil paixões rasgam dementes;
> E cada uma ruge: 'Eu
> Não!… Eu não' – rangendo os dentes –
>
> *
>
> Mas Tu? – mas eu? – que surda
> O canto do juízo: 'Alegrai-vos, netos que virão!…
> Gemeu – a pedra surda:
> O Ideal – atingiu o chão – –'.[30]

29 Cf. EISLER, Benita. *Les funérailles de Chopin*. Op. cit., p. 49. A passagem poderia ser interpretada como mescla de horror historicamente dado com fantasias edípicas recalcadas, na linha do *unheimlich* freudiano.

30 NORWID, Cyprian. *O piano de Chopin*. Tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1994, p. 21-3.

Há no caráter *low profile* da atitude estética chopiniana mais que uma questão de estilo: uma ferida psíquica, uma resistência profunda à identificação com a figura ostensiva do vencedor, e uma identificação compassiva e ambivalente com o lugar do feminino, que dá à sua relação de intimidade exclusivista com o piano uma feição edípica.[31] Se a sua relação com a música não é a da emergência extrovertida dos novos meios transformados em retumbantes narrativas heroicas, como já foi dito, é a da imersão introvertida no mundo ondulatório com o qual ele conquista uma intimidade única.

Foi daí, e não de outra coisa, que Chopin extraiu o seu poder e a "razão de Estado" com que triunfa em Paris, num campo de ação diferente daquele dos protagonistas dos romances que Balzac escrevia à mesma época, embora estes descrevessem minuciosamente o mundo em que estava mergulhado esse dândi vestido com as roupas da moda, à procura da bota de corte perfeito, calças de alfaiates de luxo e luvas brancas. Nos primeiros anos, desafiado a jogar a sua primeira e grande cartada, dedicou-se, não por acaso, aos dois volumes de 12 *Estudos*, o opus 10 (publicado em 1833) e o opus 25 (publicado em 1837), completados pelas cápsulas enigmáticas dos 24 *Prelúdios* opus 28 (publicados em 1839), formando esses três volumes, junto com o das *Mazurcas*, o conjunto mais radical de sua obra, na linha de interpretação que estamos seguindo. Os *Estudos* são um monumento ao piano num gênero que exibe, antes de tudo, a relação metódica com o instrumento, as vicissitudes de sua prática, as particularidades de sua técnica. Uma intervenção ambiciosa e consciente, vale dizer estratégica, nos domínios do instrumento-fetiche que centralizava a vida musical, através do domínio intensivo e minucioso de todas as suas refrações, convertidas em peças de uma beleza concertante e desconcertante.

Desconcertante porque uma beleza deslocada e intempestiva, no gênero. A cultura pianística do período, largamente difundida, supunha naturalmente a existência de exercícios de cunho formador, capazes de alimentar o desenvolvimento técnico de uma leva crescente de profissionais e amadores. O piano se tornara uma peça

A bela edição contém também um necrológio e um depoimento sobre encontro com Chopin, escritos por Norwid. A relação com Sousândrade é sugerida pelos tradutores.

31 Cyril Scott vê na música de Chopin um sentido esotérico, mas desta vez literal: com seu refinamento estético e sua delicadeza, distintos das brutalidades trágicas e grandiosas de Shakespeare e Beethoven, sem falar no triunfalismo de Liszt, ele teria dado pela primeira vez às mulheres um instrumento de identificação íntima que se contrapunha ao temor a Deus e aos maridos. SCOTT, Cyril. *La musique – Son influence secrète a travers les âges*. Traduit de l'anglais par H.-J. Jamin. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1982, p. 91-8.

indispensável do mobiliário burguês: uma pesquisa de 1845 estimou em 60 mil o número de pianos só em Paris, estipulando em 100 mil o número das pessoas capazes de tocar de alguma maneira o instrumento, numa população total de 1 milhão.[32] A obra de Bach, do *Livro de Ana Madalena Bach* a *O Cravo Bem Temperado*, que Chopin estudava e venerava antes de tudo, fora incorporada, nessa época, como exercício, como iniciação, como instrumento de desenvolvimento e formação (o que se aplica também a Beethoven, Schumann e Liszt). Desde o início do século XIX outros professores tinham composto estudos para piano que se tornaram clássicos, como Cramer, Czerny e Moscheles. Muzio Clementi, autor do *Gradus ad Parnassum*, tornara-se um misto de virtuose, compositor, professor, diretor de uma fábrica de pianos e de uma editora, abarcando numa pessoa só toda a cadeia produtiva envolvida (como se mapeasse os degraus técnicos do instrumento ao mesmo tempo em que galgasse os do emergente Parnaso empresarial). Nenhum desses (Bach está fora de questão, evidentemente) ultrapassa o seu caráter de música funcional de cunho auxiliar. Schumann e Lizst escreveram, por sua vez, estudos de concerto, em parte inspirados em Paganini, estetizando decididamente o gênero e fazendo dele um campo de fantasiosa eclosão das possibilidades virtuosísticas. Mas só Chopin, entre todos, combinou rigorosamente o fundamento técnico sistemático do volume de exercícios para piano com a transfiguração do gênero, compondo estudos transcendentais (em grau de desafio técnico elevado) que são, ao mesmo tempo, música absoluta elevada ao sublime.

O resultado é um sucesso imediato em dois flancos distintos. Esnobado ou desconhecido inicialmente pelo mundo pianístico (o virtuose Kalkbrenner dispusera-se a ministrar-lhe aulas regiamente pagas), pelo Conservatório, pela Sociedade de Concertos, o jovem Chopin conquista, com a edição dos *Estudos*, juntamente com a do *Concerto em mi menor* opus 11, um até então invisível público de massa, dado pelos milhares de pianistas amadores, em grande parte mulheres, que se mobilizaram para comprar suas partituras, projetando a partir daí o círculo do seu sucesso e de sua celebridade "numa espiral sem fim".[33] O feito sacramenta, por sua vez, a tumultuada amizade financeira de Chopin com o editor Maurice Schlesinger, que se sustentará durante treze anos na base de polpudos adiantamentos por obras entregues sempre depois da angustiada demora exigida por um improvisador fulgurante que escrevia

32 EISLER, Benita. Op. cit., p. 56.
33 Idem, p. 57.

lentissimamente, sob um regime de autoexigência atroz.[34] (Mais do que o neutro instrumento de fixação de algo já pronto, a escrita é a instância trabalhosa que leva o princípio de organicidade interna ao seu limite, além de devolver a obra, uma vez fixada, àquele estado de indecisão "charmante" no qual Gide reconheceu a dicção especificamente chopiniana, que a reaproxima do improviso.)

O sucesso teve também o condão de guindá-lo da posição de virtual aprendiz para a de feiticeiro consumado. Seu jogo abria com um surpreendente lance artístico de largo alcance investido de maneira incomum num gênero de música funcional. Além de corresponder com um brilho novo à sua função, dando um alento inesperado ao árido enfrentamento das dificuldades técnicas específicas do instrumento, os *Estudos* retomavam a lição bachiana em correspondência com a atualidade da técnica. Se Bach elevou a polifonia à sua máxima expressão virtual num plano independente dos timbres, como se costuma dizer d'*A Arte da Fuga*, trama de melodias simultâneas escrita para instrumento nenhum, Chopin, esse devoto d'*O Cravo Bem Temperado* – que ele cita e consagra na estrutura dos 24 *Estudos* e *Prelúdios* – tomou para si a herança do pensamento polifônico nas dimensões concretas das dinâmicas, das massas sonoras, dos ataques e das texturas, em suma, na materialidade da onda sonora tal como esta se tornou possível graças ao desenvolvimento do piano. A sua declarada herança da lição polifônica não é, segundo Charles Rosen, a do contraponto estrito, isto é, a da polifonia clássica e suas vozes melódicas independentes, mas a do claro-escuro em que o jogo das sonoridades guarda vozes internas latentes, "soterradas em uma estrutura aparentemente homofônica", que faz efeito sobre os "nervos do ouvinte" podendo irromper na consciência a qualquer momento. Se a polifonia d'*O Cravo Bem Temperado*, sem falar na d'*A Arte da Fuga*, é antes de tudo *mental*, a de Chopin, seja na compactação das suas "superposições de notas cromá-

34 "Sua criação era espontânea, miraculosa. Ele a encontrava sem procurar, sem a prever. Ela vinha súbita no piano, completa, sublime, ou cantava na sua cabeça durante um passeio, e ele tinha pressa de fazê-la ouvir-se por ele mesmo, lançando-a no instrumento. Mas então começava o mais aflitivo dos trabalhos que eu já vi em toda a minha vida. Era uma sucessão de esforços, de irresoluções e de impaciências para recapturar certos detalhes do tema de sua escuta: aquilo que havia concebido de uma vez só, ele analisava demais ao querer escrever, e seu lamento por não encontrá-lo claramente, segundo ele, o jogava numa espécie de desespero. Ele se fechava no seu quarto, quebrando suas penas de escrever, repetindo e modificando mil vezes um compasso, escrevendo-o e apagando outras tantas vezes, e recomeçando no dia seguinte com uma perseverança minuciosa e desesperada. Ele passava seis semanas em cima de uma página para voltar a escrevê-la tal como havia traçado no primeiro jato". SAND, George. *Oeuvres autobiographiques*. Op. cit., p. 446.

ticas de passagem e ritmos quebrados complexos", seja na transparência com que se deixa entrever através da respiração das frases, é fundamentalmente *auditiva*.[35]

O *Estudo* nº 1 do opus 10, em dó maior, que abre toda a série, é uma evidente glosa do *Prelúdio* nº 1 do primeiro volume d'*O Cravo Bem Temperado*, mas como se os arpejos descarnados que expõem, neste, uma sucessão límpida de encadeamentos harmônicos ganhassem a velocidade fulgurante de um raio que se espalhasse por todo o campo de tessitura. Um cronista vienense definiu-o como uma combinação do espírito formador de Bach com a "incandescência apaixonada e o desafio técnico de Paganini".[36] O que temos aqui é algo como um *cantus firmus* oitavado nos graves sob uma cauda vertiginosa de rajadas de ressonâncias em que quase não se distinguem notas, mas turbulentos e contínuos desenhos de ondas.

Em princípio, estudos são peças monotemáticas que visam a desenvolver a musculatura, a agilidade, a digitação, a flexibilidade e a velocidade do instrumentista. Os estudos chopinianos levam esse pressuposto ao limite da ascese e do sadismo, exigindo malabarismos de dedilhado, alargamento da área de atuação das mãos, extensão e independência penosas do quarto e do quinto dedos (que são os mais frágeis), progressões cromáticas, articulação de blocos intervalares difíceis, em terças, quartas, sextas e oitavas, velocidade e independência na mão esquerda, flexibilidade das mãos e firmeza dos pulsos. Chopin considerava que cada dedo tinha uma personalidade independente a ser trabalhada a ponto de tornar-se capaz de fazer vários papéis. Se submete, por exemplo, os terceiro, quarto e quinto dedos da mão direita à escalada dos arpejos alargados no opus 10 número 1, obriga-os a sustentar um movimento cromático contínuo no opus 10 número 2 e a cantar a melodia do chamado "Tristesse" no opus 10 número 3. Assim, além de malhar pontos específicos e atléticos com uma fúria sistematizante, os estudos chopinianos focalizam com precisão problemas técnicos mais sutis, mais difíceis de abordar e inseparáveis da sensibilidade musical, que são também exigidos ao máximo: diferentes tipos de ataques (o *staccato* e o *legato*, rebatendo-se alternadamente), contrastes e contraposições dinâmicas (do pianíssimo ao fortíssimo), contrapontos de vozes melódicas insinuadas em meio a texturas complexas.

Ultrapassando em muito a dimensão trivial da melodia na mão direita acompanhada por acordes ou arpejos na mão esquerda, assumindo o campo dado pelo piano como um campo de sonoridade total onde planos múltiplos se entrelaçam, se contrapõem

35 Cf. ROSEN, Charles. *A geração romântica*, Op. cit., p. 482, 259 e 500.

36 Cf. EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Frédéric Chopin*. Op. cit., p. 47.

e ricocheteiam, é como se Chopin estivesse ele mesmo estudando, nos *Estudos* e nos *Prelúdios*, com meios acústicos e alta imaginação sensível, sem falar nos seus fundamentos emocionais, a complexidade das formas ondulatórias, que o laboratório de música eletrônica permitiu conhecer e explorar cientificamente mais de um século depois, em meados do século XX (dessa vez com pressupostos antirromânticos, com uma concepção de música desvinculada de sua aura expressiva e com o som tomado como matéria dessubjetivada, como "camadas de ar agitadas" produzidas por síntese eletrônica).

Chopin opera sua intervenção sobre o campo ondulatório de muitas maneiras: pela superposição de pulsos defasados, que resultam em texturas rítmicas e melódicas complexas (opus 10 número 10, opus 25 número 2, opus 28 número 5); pela aceleração de linhas superpostas que nos faz ouvir resultantes sonoras sem ouvir "notas", como no já citado opus 25 número 1 e no opus 28 números 8, 12 e 16; pela explicitação contrastante dos modos de ataque, isto é, pelas diferentes formas pelas quais os sons entram e saem do campo sonoro, ligados entre si ou repicados e picotados. A sequência dos *Estudos* 3, 4 e 5 do opus 25 dá um verdadeiro *zoom* microscópico na fenomenologia dos modos de ataque, com as *appoggiature* contínuas do número 3, que passam por sutilíssimas alterações de inflexão ao longo da peça (a linha melódica é exposta não por notas isoladas, mas por uma sequência de quase *clusters*, aglomerados ruidísticos que aludem, mesmo na limpidez do resultado, à natureza acusticamente "suja" do som); com os contratempos marcados do número 4, que o fazem lembrar um *boogie-woogie*, em meio aos quais despontam notas alongadas e cantantes; com o contraste, no número 5, entre as células recortadas das partes inicial e final e o esparramamento *legato* da mão direita na parte central, espraiando-se sobre uma melodia cantante na mão esquerda.

O *Estudo* opus 25 número 7 é, talvez, o melhor exemplo das metamorfoses pelas quais passou a polifonia bachiana sob o tratamento intrinsecamente pianístico de Chopin. A mão esquerda canta lentamente uma melodia recitativa. A mão direita contracanta com outra, e ambas seguem nesse diálogo, defasadas e mediadas pelos acordes que, tocados ao mesmo tempo pela mão direita, vão dando às vozes o seu apoio harmônico. No processo, a melodia da mão esquerda começa a expandir-se irresistivelmente em fiorituras, bordando as notas à maneira dos expedientes do *bel canto* (a influência de Bellini é amplamente reconhecida, a esse respeito), com a diferença de que essas expansões ornamentais vão ultrapassando em muito as possibilidades da voz humana, não só metamorfoseando-se em música instrumental como levando o instrumento a seu limite, a ponto de ultrapassar o reconhecimento distintivo das

notas em nebulosas fulgurantes que atingem números francamente irracionais, se contabilizados: no compasso 37, por exemplo, a mão esquerda chega ao paroxismo de cinquenta e oito notas num compasso de três tempos (o que daria 19,3333333 notas por tempo), entre outras ocorrências semelhantes, que não impedem o discurso total da peça de manter-se sóbrio, íntegro, e de terminar inteiramente pacificado com as convulsões que o habitam (o pássaro esvoaça sobre os horrores do abismo…).

Os 24 *Prelúdios* opus 28 compõem, em sua obsessiva referência a *O Cravo Bem Temperado*, uma construção total ainda mais cerrada do que a dos dois volumes de *Estudos*, abarcando o ciclo completo das doze tonalidades maiores e menores encadeadas. Essa estrutura fechada e autorreferente acusa, no entanto, uma falta gritante em relação a seu modelo: se n'*O Cravo* os prelúdios preludiam fugas, formando com elas um par complementar e irredutível, no opus 28 chopiniano os prelúdios não preludiam nada que não seja outros prelúdios em cadeia, música apontando para a procura de si mesma. Se os títulos das peças de Chopin nomeiam, como já foi dito, sua localização genérica num campo de práticas determinado, como valsas, mazurcas ou *scherzi*, que elas comentam e transfiguram, os *Prelúdios* expõem a perda de referência que subjaz aos gêneros, oscilando por isso mesmo entre eles numa zona de relativa indeterminação. Os de número 3, 8, 12, 16, 19, 23 e 24, por exemplo, apontam para os *Estudos*; o 7, para uma *Mazurca* reduzida à sua expressão mais simples; os de número 4, 6, 15 e 17 poderiam quase ter sido *Noturnos*, o de número 13 uma *Barcarola* menor. Entre todos, circula mais propriamente uma interrogação sobre o lugar que ocupam, o que encontra afinal sua manifestação mais sintomática no gênero *fragmento*: no número 1, uma nova glosa, dessa vez elíptica, pulsante e sem chão, do "Prelúdio" em dó maior do primeiro volume d'*O Cravo*; no 2, um ostinato evanescente em torno de uma dissonância lancinante; no 5, um ameaço de estudo sobre vozes superpostas em intrincada defasagem; no 9, um "*alla marcia*" inquieto e curto; no 10, jatos de improviso confluindo para os restos de uma mazurca latente; no 11, uma promessa de voo que se dissolve; no 14, um esboço do que será o futuro movimento final da *Sonata* opus 35; no 18, um convulsionado gesto de balada interrompida; no 20, uma breve reminiscência solene também "*alla marcia*"; no 22, pulsações agitadas, espasmódicas e sem lastro.[37]

Robert Schumann formulou mais uma vez com precisão, em linguagem romântica, a vinculação dos *Prelúdios* a uma poética do fragmento, ao comentar que eles são

37 A interpretação algo lizstiana, mas rigorosa, dos *Prelúdios*, por Evgeny Kissin, tem o mérito de aproximá-los como poucas vezes do seu caráter de laboratório artesanal da onda sonora.

esboços, germens de estudos ou, se quisermos, "ruínas", "penas de águia" dispostas de maneira "selvagem e desordenada", mas com a marca "perlácea" inequívoca do autor, que segue sendo, para ele, "o gênio poético mais ousado e indomável do tempo". O volume contém, diz Schumann, algo de "doentio, de febril e de repulsivo", capaz de engolir quem se aproxime, e mantendo por isso mesmo longe, em prudente reserva, o cauteloso filisteu, essa "*entranha vazia – cheia de temor e de esperança; que Deus tenha piedade dele*".[38]

O príncipe camponês

Um canal de contato com a memória afetiva das viagens da adolescência pela região do Mazowsze, que circunda Varsóvia, irriga a série das *Mazurcas*, que ocupa um lugar especial no imaginário chopiniano. Peças de compasso ternário, alteradas por uma agógica toda particular, que as distingue das valsas, elas são pontuadas por alusões ao universo instrumental e modal da música popular camponesa, sem se reduzirem a um caráter documental. Em vez disso, transfiguram e realimentam a memória num fio recorrente que, mais do que todos os outros gêneros praticados por Chopin, atravessa a obra de ponta a ponta, do juvenil opus 6 até a última peça escrita, que é a *Mazurca* opus 68 número 4.

Os gêneros populares de referência são a *mazur* ou *mazurek*, a *oberek* e a *kujawiak*, danças polonesas, ora rápidas, ora lentas, em que os acentos do compasso ternário incidem não só sobre o primeiro tempo, como é comum na valsa, mas sobre o segundo ou o terceiro, formando, junto com certos retardamentos mínimos da pulsação, figuras contramétricas peculiares, "pequenos nadas" microrrítmicos próprios das tradições musicais regidas não por uma espacialização abstrata do tempo, como a da partitura ocidental, mas por uma energia psicocinética eminentemente temporal e impossível de grafar.[39] Chopin utiliza também, em algumas passagens das *Mazurcas*,

38 SCHUMANN, Robert. "*Federico Chopin – Quattro Mazurke, op. 33. – Tre Valzer, op. 34. – Preludi, op. 28*". In: *La musica romantica*. Op. cit., p. 134-5. Citação em itálico no texto de Schumann.

39 Para indicações teóricas sobre a dimensão psicocinética em música, ver: CAPORALETTI, Vincenzo. "Milhaud, *Le boeuf sur le toit* e o paradigma audiotátil". In: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (Org.). *O boi no telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-88.

modos escalares estranhos ao sistema tonal que preside a via central da música de concerto, aludindo a tradições nativas.

Mas não há, senão ocasionalmente, citações literais de temas populares, muito menos pesquisa folclórica no sentido que esta ganhou entre outros românticos, ou no método de composição de autores do século XX como Bártok. A referência popular está, aqui, na livre exploração do campo imaginativo do gênero, povoado de gestos reconhecíveis enquanto cifras fantasmáticas de um *lugar*, que ocupa de tempos em tempos a memória involuntária sob a forma do retorno incontornável do perdido. São acentos rítmicos, modos escalares, notas pedais que imitam, por exemplo, procedimentos das gaitas de foles, células dançantes, modos de ornamentação, entre outros processos menos definíveis de acento étnico, que contracenam com a presença perturbadora de motivos obsessivos, recorrentes quedas cromáticas, ousadias harmônicas e passagens francamente elípticas e fragmentárias, que afastam ainda mais essas peças do âmbito simplório da peça de salão característica.

Nietzsche fala, a propósito de Chopin, de uma "liberdade principesca" que consiste em dançar entre as cadeias da convenção, como só o pode "o espírito mais livre e mais gracioso". A definição combina com outra, a do aristocrata estetizado (aristocrata democrata "que alcança a nobreza por um processo de autoeducação") capaz de deslizar "sobre o chão em que nós afundamos" graças a uma leveza conquistada e livre de esforço visível.[40] A ideia de uma fluida liberdade dançante em meio às convenções do gênero se aplica bem às *Mazurcas* de Chopin, pedindo, no entanto, um desenvolvimento mais específico quanto ao seu propalado caráter aristocrático. Este se liga ao refinamento inquestionável pelo qual ele trata o repertório gestual e as sonoridades transfiguradas da tradição camponesa. Ao mesmo tempo, a tradição camponesa se afirma com pujança e certa rusticidade estilizada inegáveis, levando a pensar sobre a ligação complexa entre esses termos opostos, o aristocrático e o popular, em Chopin.

A relação sacrificial entre senhor e servo, com a reversão de papéis entre eles, como atesta a novela de Tolstói, *Senhor e servo*, pode ser vista como um mito do mundo eslavo (a palavra *eslavo*, a propósito, é da mesma raiz de *slave*, como se o nome da etnia contivesse de maneira ambígua e reversível a oposição entre senhor e escravo).

40 É como Lorenzo Mammì interpreta a figura de Fred Astaire, apontando na fluência milimétrica e quase intangível do bailado do dançarino americano de origem austríaca uma analogia com a situação hipotética em que Chopin compusesse um *boogie-woogie*. MAMMÌ, Lorenzo. "Mr. Voador". In: *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 348-9.

Essa operação simbólica se investe de um papel crucial na Polônia, país marcado por uma singular monarquia eletiva no período das monarquias absolutistas da Europa,[41] guardando ao mesmo tempo uma renitente disposição camponesa e feudal pelos séculos XVI e XVII adentro, e desaparecendo, ademais, como Estado autônomo do fim do século XVIII ao começo do século XX. Dentro dessas condições muito peculiares, e ao contrário de outras nações modernas, não há lugar para o protagonismo de uma burguesia nacional, ficando o papel ideológico aglutinador a depender, em vez disso, de uma espécie de amálgama figurado entre o nobre e o camponês no enfrentamento do dominador estrangeiro. No século XIX polonês, o perfil burguês se faz reconhecer mais propriamente nas figuras do alemão e do judeu. A condição da nobreza, difundida entre pequenos proprietários através de mecanismos de troca de reconhecimento, mais do que de linhagem, está mais próxima do mundo rural do que das cortes. E se o destino dos servos é o grande tema do embate político entre as forças que pressionam por uma saída aristocrático-conservadora do jugo estrangeiro ou uma saída romântico-libertária, o próprio nó da relação, a oposição entre o nobre e o camponês, se converte, com a reversão de um ao outro, no mito utópico-reparador por excelência.

Um conto de Joseph Conrad, "Príncipe Roman", vai ao núcleo desse complexo simbólico. Escrito em 1911 por esse polonês anglicizado, remonta justamente ao ano de 1831 ("um daqueles anos fatais em que, em presença da indignação passiva e das eloquentes simpatias do mundo, nós tivemos, uma vez mais, que murmurar '*Vae Victis*' e fazer o balanço das perdas na moeda do sofrimento").[42] É aquele mesmo ano em que vimos Chopin, a caminho da França, recebendo notícias assustadoras do esmagamento do levante polonês em Varsóvia. A história familiar de Joseph Conrad, nascido Jan Korzeniowski, é permeada pelas vicissitudes desse passado nacional. Sua família vinha de uma pequena nobreza rural marcada por forte ânimo patriótico: seu tio Robert Korzeniowski fora morto no levante de 1863 (quando se deu o já citado episódio da destruição do piano de Chopin); outro tio, Hilary, fora deportado no mesmo ano para a Sibéria, onde morreu dez anos mais tarde. O pai de Conrad, Apollo Balecz Korzeniowski, poeta e tradutor, foi deportado em 1862, com a família, para a Rússia, por sua participação no clandestino Comitê Nacional Polonês, tendo

41 Ver, a propósito: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Considerações sobre o governo da Polônia e sua reforma projetada*. Tradução, apresentação e notas de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1982.

42 CONRAD, Joseph. "Prince Roman". In: *The Portable Conrad*. Edited, and with an introduction and notes, by Morton Dauwen Zabel. New York: The Viking Press, 1947, p. 58.

morrido poucos anos depois, assim como a mulher, das agruras do exílio. O filho ficou com familiares da mãe até os dezessete anos, quando partiu para o mar e para o mundo, tornando-se um dos maiores escritores de língua inglesa sob o nome de Joseph Conrad, embora com um débito permanente, "na moeda do sofrimento", para com essa história pessoal e coletiva. "Príncipe Roman" não deixa de ser um ajuste de contas com as origens abandonadas, que começa com a pergunta sobre o sentido da ideia de aristocracia e de outro valor desacreditado, o "patriotismo", visto pela "delicadeza de nosso olhar humanitário como uma relíquia da barbárie".

O conto opera uma retomada moderna dessas categorias tradicionais, a nobreza e o patriotismo, do ponto de vista da experiência polonesa, no interior da qual o *ethos* patriótico continuaria vigorando como um interminável trabalho de luto. Baseia-se na história de um camarada de armas de seu avô Korzeniowski, o Princípe Roman Sanguszko, na figura do personagem Roman S_____, que contraria a aliança aristocrática familiar com o Czar e engaja-se intempestivamente na luta antirrussa. No processo, vem a tomar secretamente o lugar do servo que o acompanha, morto em combate, abrindo mão de seus privilégios estamentais e assumindo sacrificialmente a identidade deste, lutando nas fileiras comuns e fazendo-se reconhecido pelo mérito, até ser tomado como prisioneiro e servir na Sibéria (recusando-se em julgamento a renegar a convicção patriótica que o moveu, e a valer-se das atenuantes conciliatórias que a sua posição de origem permitiria perante o tribunal do Czar). Trata-se de uma situação singular, e ao mesmo tempo exemplar, em que a nobreza do nobre está em converter-se no camponês que o serve, o qual se faz, por sua vez, nobre póstumo.

Não por acaso o herói nacional Tadeuz Kosciuszko, que comandou o levante de 1794, em cujas tropas o pai de Frédéric Chopin lutou, e cuja derrota selou a terceira partilha da Polônia e a desconstituição desta como Estado independente, é objeto de uma biografia recente cujo título é *The peasant prince* [*O príncipe camponês*], escrita por Alex Storozynski (o qual, ao que tudo indica, não pensou no conto de Conrad quando escolheu o título da obra, o que faz deste um índice involuntário a mais dessa constelação cultural particular).[43] Kosciuszko participara também como voluntário, em 1776, das lutas pela independência norte-americana, nas quais se fez reconhecer pelo mérito, em curiosa analogia com o personagem de Conrad, do qual é talvez uma espécie de paradigma histórico e mítico. Foi promovido a coronel de artilharia por George Washington, que o tornou seu auxiliar direto, e mais tarde a general-

43 STOROZYNSKI, Alex. *The peasant prince – Thaddeus Kosciuszko and the age of revolution*. New York: First St. Martin's Griffin Edition, 2010.

-brigadeiro, fazendo jus a uma série de benesses do Estado americano. Nas lutas de 1794, na Polônia, Kosciuszko tinha como ajudante de ordens um negro norte-americano, Jean Lapierre, envolvido com ele na tentativa de libertar servos brancos das condições feudais. Voltando aos Estados Unidos depois das batalhas polonesas e da prisão, confiou a Thomas Jefferson, em 1798, uma soma considerável em dinheiro acumulado, a que tinha direito, para a missão de libertar e educar escravos negros (como se traduzisse de alguma forma para o contexto anglo-americano a vertente romântico-emancipadora do mito identitário polaco).

Um arco significativo de datas nacionais e pessoais compreende, desse modo, a carreira chopiniana, antes, durante e depois de seu tempo de vida: 1794 e a participação do pai no exército derrotado de Kosciuszko; 1831 e o levante fracassado, tomado como referência pelo conto de Conrad, no mesmo momento em que Chopin abandonava a Polônia para sempre; 1863 e o piano estraçalhado pelas tropas russas, consumando a vinculação órfica de sua música com a história nacional, tal como decantada no poema de Cyprian Norwid. Somem-se a isso as "Baladas e romances" de Adam Mickiewicz, a interpretação deste do destino polonês como exílio e peregrinação,[44] além de seus fragmentos líricos,[45] e temos algo do elo que liga as *Polonaises* às *Mazurcas*. Na origem música militar ou de corte, as *Polonaises* tornam-se caixas reverberantes, sem palavras, dessas vicissitudes heroicas e trágicas, referidas ao modelo paterno (e assombradas pelas ameaças inomináveis sobre o feminino). Junto com elas, as *Mazurcas* perfazem a rememoração a fundo perdido de um vínculo inapagável e distante, à maneira daquele que se esconde e se revela na obra de Korzeniowski / Conrad (comparado aqui a Fryderyk / Frédéric não como dicção, mas como semelhança de destino, o de polacos exilados e ocidentalizados que escreveram em outra "língua", guardando uma dívida insaldável com a origem).[46] Em Chopin, as *Mazurcas*

44 Ver: MICKIEWICZ, Adam. *Selected poetry & prose*. Warsaw: Polonia Publishing House, 1955.

45 Paulo Leminski traduziu um dos poemas-fragmento de Mickiewicz, mal compreendidos no seu tempo pelo seu caráter lacunar, na abertura do livreto *Polonaises*, poema que poderíamos entender também no espírito das mazurcas ou dos prelúdios chopinianos: "Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,/ Na minha infância campestre, celeste,/ Na mocidade de alturas e loucuras,/ Na minha idade adulta, idade de desdita;/ Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas…". LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 65.

46 Heine teria dito que Chopin "pertence […] a três nacionalidades: a Polônia lhe deu a alma de um cavalheiro e a memória do seu sofrimento; a França charme; a Alemanha romantismo". SZULC, Tad. *Chopin em Paris – Uma biografia*. Op. cit., p. 193. Charles Rosen diz que, assim como "Gluck foi conhecido como o alemão que escreveu música italiana na França", Chopin poderia ser definido como "o polonês que escreveu música

são peças líricas que alternam penetrante vivacidade e meditação enigmática, que evocam uma área de afinidade feminina, ligada à memória profunda, e que estilizam um campo de sonoridades refinado e rústico, nobre camponês (da parte daquele que sempre dependeu, em seu despaisamento definitivo, da presença, em torno de si, da música da língua materna). Esse complexo histórico-pessoal é evidentemente maior, para efeito da obra, do que a sua ligação, por outro lado, com a aristocracia polonesa dos salões parisienses.

Notas finais

Conservador e revolucionário, no dizer de Charles Rosen, esse cultor novecentista da música do século XVIII é fundamental para a ampliação do universo sonoro que se dá na passagem ao século XX, através, por exemplo, das extremadas sonoridades ondulatórias do Ravel de *Gaspar de la Nuit* ou das explorações melódicas, harmônicas, timbrísticas e texturais dos – não por acaso – *Prelúdios* e *Estudos* de Debussy (sem falar ainda nos assumidamente chopinianos *Noturnos* e *Barcarolas* de Gabriel Fauré).[47] A maneira pela qual explora células monotemáticas e obsessivas, nos *Estudos*, abre esse campo de possibilidade sonora a Scriabin, Prokofiev e Alban Berg, além de Ravel e Debussy.[48]

O fato de Chopin ser também o compositor de concerto mais presente na música popular brasileira, especialmente na obra de grandes compositores pianistas como Ernesto Nazareth e Tom Jobim (que vemos, numa foto do sítio onde compôs "Águas de março", tocando um piano sobre o qual se distingue, soberana, a estatueta do compositor polonês), merece aqui um pequeno comentário. Em Nazareth, mais do que nas *Valsas* ou na "Marcha fúnebre" (e demais tentativas concertísticas), Chopin deixa traços na textura de sua escrita pianística pontuada por planos superpostos e acontecimentos múltiplos. Em Jobim, além disso, na relação evidente do *Prelúdio* opus 28 número 4 com a canção "Insensatez", de onde o compositor extrai um princípio recorrente em muitas de suas canções, o da melodia que insiste numa

italiana e alemã em Paris". ROSEN, Charles. "Frédéric Chopin, reactionary and revolucionary". In: *Freedom and the arts – Essays on music and literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 190.

47 Ver: HOWAT, Roy. "*Chopin's influence on the* fin de siècle *and beyond*". In: *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 246-83.

48 Cf. ROSEN, Charles. "Frédéric Chopin, reactionary and revolucionary". Op. cit., p. 191.

mesma nota enquanto a harmonia vai alterando-a através de lentos deslizamentos cromáticos. Lorenzo Mammì identifica também uma possível relação entre a célula geradora do *Estudo* opus 10 número 6 e a célula obsessiva do "Retrato em branco e preto".[49]

Mais que isso, a relação de Chopin com a música brasileira nos devolve à nossa questão inicial, à da combinação do apelo instantâneo com a complexidade de linguagem, do popular com o "esotérico". Mário de Andrade observava exatamente esse paradoxo em Ernesto Nazareth, dado o fato intrigante de ser ele ao mesmo tempo o mais sedutor e o mais consistente compositor popular de sua época.[50] A observação pode ser estendida, em larga margem, a Tom Jobim, cuja obra de ampla repercussão se faz não obstante o seu requinte melódico-harmônico, seu caráter escapadiço e modulante, sua concepção de forma como desenvolvimento sutil de motivos para além dos padrões de repetição da canção popular de mercado. "Quando o acusavam de americanizado", Jobim "dizia-se influenciado por Chopin, 'como Nazareth'".[51] No canto de João Gilberto, por sua vez, que "trabalha sobre um repertório tonal popular 'comum', mas através de uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, contraponto voz / instrumento)", reencontramos o enigma da música a um tempo "superficial" *e* "profunda". [52]

Podemos dizer que, entre esses artistas da música popular brasileira, vigorou algo daquela condição singular vivida por Chopin na primeira metade do século XIX, quando circulou pelo campo do emergente mercado musical negociando intimamente com ele um lugar à parte, exigente, profundo e sem data.

A palavra *singularidade* recobre semanticamente a percepção latente em todos os comentadores que passaram por aqui, de Gide a Rosen, de Schumann a Carpeaux, de Liszt a Nietzsche. Heine, crítico implacável e ferino de seus contemporâneos, preservou Chopin num lugar único e à parte. Não seria fácil reconhecer num outro artista, músico ou não, o mesmo tipo de perfil. Poderíamos dizer que tamanha singularidade é romântica, mas, como vimos, o romantismo chopiniano também é singular.

49 MAMMÌ, Lorenzo. "Prefácio", *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002, p. 15.

50 Ver: ANDRADE, Mário de. "Ernesto Nazaré". In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 121-30. Cacá Machado desenvolveu amplamente esse tema em *O enigma do homem célebre – Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

51 João Máximo, baseado em entrevista concedida a ele por Tom Jobim, para a série "Vinicius, música, poesia e paixão", Rádio Cultura de São Paulo, 1993-1994.

52 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido* – Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 226 nota 42.

Em último caso, ouçamos a *Barcarola* opus 60, obra-prima tardia de Chopin, na interpretação de Martha Argerich jovem. Raras vezes a pulsação em música, entre o *primo canto* e o canto do cisne, chegou a esse ponto supremo de flutuação.[53]

José Miguel Wisnik é músico, compositor e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É autor de *Veneno remédio*: o futebol e o Brasil (Companhia das Letras, 2008); *Machado maxixe*: o caso Pestana (PubliFolha, 2008); *Sem receita* – ensaios e canções (PubliFolha, 2004); *O som e o sentido* (Companhia das Letras, 1989); *O coro dos contrários* – a música em torno da Semana de 22 (Duas Cidades, 1977); entre outros. Publicou artigos nos livros coletivos *Os sentidos da paixão*, *O olhar* e *Ética* (Companhia das Letras, 1987, 1988 e 1992) e em *Livro de partituras* (Gryphus, 2004).

53 Martha Argerich, "Barcarole Fis-dur opus 60", *Début recital*, Deutsche Grammophon/Polygram. Algumas indicações discográficas sobre as demais obras citadas, que ressaltam, para mim, entre as incontáveis possibilidades existentes: Maurizio Pollini, *Chopin Etudes*, Deutsche Grammophon; Nelson Freire, *Chopin* (*Études*, op. 10) e *Chopin* (*Etudes* op. 25), Decca; Evgeny Kissin, *Chopin* (24 *Preludes* op. 28), BMG; Antonio Guedes Barbosa, *As 51 Mazurcas*, Kuarup Discos.

2 • ENSAIOS

Romantismo & barroco

João Adolfo Hansen

Resumo: A categoria "Barroco" foi utilizada dedutivamente pela primeira vez como categoria estética positiva por um autor neokantiano, Heinrich Wölfflin, em 1888. Desde então, passou-se a acreditar que "O Barroco" existiu em si, *ante rem*, sempre se esquecendo de que a noção de "barroco" não tem existência independente do *corpus* usado para defini-la. **Palavras-chave:** letras e artes do século XVII, interpretação evolucionista, "Barroco", romantismo.

Abstract: *The category "Baroque" was first used deductively as positive aesthetic category by a neo-Kantian author, Heinrich Wölfflin, in 1888. Since then, it is believed that "The Baroque" existed, ante rem, always forgetting that the notion has no existence independent of the* corpus *used to define it.* ***Keywords:*** *arts and letters in the seventeenth century, evolutionary interpretation, "Baroque", Romanticism.*

O que vou lhes dizer sobre o tema "romantismo e barroco" não é novo. Retomo coisas que venho fazendo desde 1984, quando escrevi uma tese de doutorado sobre a poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, passando ao largo do idealismo romântico-positivista que dominava o campo dos poucos estudos existentes sobre as letras coloniais no país. Em muitos lugares da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa por onde andei nos últimos anos convidado a dar cursos e fazer palestras sobre elas, esse estado idealista de coisas não existe. Ao contrário, nesses lugares o interesse pela especificidade histórica dessas letras dá o tom dos estudos. Não sei dizer se também nas Letras da USP hoje, onde o assim chamado "sequestro" do assim chamado "barroco" do cânone ficou canônico na área de Literatura Brasileira, que faz muito tempo transformou o curso sobre as letras coloniais numa disciplina optativa oferecida no último ano. Disciplinas optativas são disciplinas votadas à extinção, vocês devem saber. Como parece não haver nenhum interesse pelos 320 anos de colonização do país, a disciplina é concedida depois que seus eventuais alunos já evoluíram pelas três etapas teleológicas do processo formativo da Literatura Nacional, começando pela síntese dele, os cursos de Modernismo I e Modernismo II, depois recuando para a tese, o Romantismo, para em seguida progredirem dialeticamente, suponho, até a antítese dele, a sociologia de Machado de Assis. As letras coloniais, também as do longuíssimo século XVII que são classificadas como o assim chamado "barroco histórico", realmente nada têm a ver, historicamente, com o Hegel cubo-nacionalista desse currículo. Historicamente, elas se incluíam em outros regimes discursivos determinados por outras categorias como práticas muito ativas na colonização portuguesa do Estado do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará. Mas falemos de "O Barroco".

Não sei se sabem, os alunos – a maioria – que terminam o curso de Literatura Brasileira da USP não o sabem, a categoria "Barroco" foi utilizada dedutivamente pela primeira vez como categoria estética positiva por um autor neokantiano, Heinrich Wölfflin, no livro *Renascimento e barroco*, de 1888. Com o termo, Wölfflin classificou algumas artes pictóricas e plásticas italianas posteriores a 1520 que, depois de 1920, também passaram a ser chamadas de "maneiristas". Ele retomou a categoria "barroco" em 1915, nos *Princípios fundamentais da história da arte*, para classificar algumas artes do século XVII, principalmente a pintura de Rubens e a de Rembrandt. Construindo uma *Kunstwissenschaft*, uma ciência da arte, usou o termo "barroco" como categoria classificatória oposta a "clássico" em uma morfologia de cinco pares de oposições de duas categorias da percepção, *visual* e *tátil*, que aplicou principalmente à pintura, escultura e arquitetura dos séculos XVI e XVII. Na sua

morfologia, "barroco" tipifica artes pictóricas em que predomina a visualidade da massa acumulada da cor confusa ou confundida, como a da pintura de Rubens, que exige observação minuciosa da integração ou subordinação dinâmica a um único ponto de vista de massas claro-escuras misturadas. Por oposição a "barroco" assim entendido, "clássico" caracteriza artes pictóricas em que predomina a linha tátil do desenho nítido, exigindo a observação quase estática das superfícies de formas lineares e claras, distintas e coordenadas, como as de alguns gêneros da pintura de Rafael. Como esquema classificatório aplicado dedutivamente, a morfologia é neokantiana, como disse, e inclui-se na concepção hegeliana de história da arte que dispõe épocas inteiras debaixo de um conceito unitário sobre um eixo de evolução sucessiva; por isso mesmo, a morfologia não admite a coexistência – que é observável historicamente – de diferentes estilos de durações históricas diferentes num mesmo recorte. Nem de composições em que os elementos opostos aparecem misturados ou combinados, como é o caso da pintura tenebrista de Rafael que, segundo a mesma morfologia, seria "barroca", fazendo Rafael, que é "clássico" na classificação, também ser "barroco".

Como dizia um crítico francês de artes plásticas, desde que o termo "barroco" foi usado como classificação positiva de algumas artes dos séculos XVI e XVII, passou-se a acreditar que "O Barroco" existiu em si, *ante rem*, passando-se também a perguntar se esse ou aquele poeta ou pintor ou escultor, ou se esse ou aquele monumento, quadro ou poema são "barrocos" (ou "clássicos" ou "maneiristas"), sempre se esquecendo de que a noção de "barroco" não tem existência independente do *corpus* usado para defini-la. Para que fosse pelo menos aceitável, seria necessário que as características consideradas "barrocas" especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas. Mas as séries classificadas como "barrocas" são extremamente diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, de uma arte para outra e mesmo de obras para outras de um mesmo autor especializado em emular gêneros usados por famílias artísticas diferentes, de modo que as características hoje naturalizadas e naturalmente dadas como "barrocas" – como *dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, fusionismo, jogo de palavras, acúmulo, excesso, horror do vácuo, desproporção* etc. – não passam de generalidades "genéricas" que poderiam ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo. A extrema generalidade da classificação "barroco" também caracteriza as interpretações essencialistas ou transistóricas, como a de Eugeni d'Ors, repetida por Alejo Carpentier e muitos outros autores, que entendem "barroco" como Universal do Espírito Humano. Carpentier afirma que as pirâmides de Teotihuacán, no México, ou os templos de Angkor Wat, no Cam-

boja, são "barrocos". Também há uma natureza "barroca". No Brasil, Ferreira Gullar definiu "barroco" como predomínio da linha curva, propondo que as montanhas de Minas Gerais são barrocas.

Barroco é Wölfflin. Ou seja, o neokantismo e o hegelianismo, que talvez concordem, não eram conhecidos nos séculos XVI, XVII e na primeira metade do século XVIII ibérico. Nesses séculos, "O Barroco" não existe, assim como acontece com as letras coloniais e as letras classificadas como "barrocas" nos cursos de Literatura Brasileira da USP. Depois que a morfologia de Wölfflin foi generalizada pelas vanguardas históricas do início do século XX, como o expressionismo alemão, a extensão do termo "barroco" foi enormemente alargada, passando a significar não só um estilo de algumas artes pictóricas e plásticas dos séculos XVI e XVII, mas o estilo de todas as letras e todas as artes do século XVII, que foram unificadas como "Literatura Barroca" e "Arte Barroca". A "Literatura Barroca" e a "Arte Barroca" teriam existido nos séculos XVI, XVII e XVIII antes mesmo de haver a prática e o conceito da ficção como "Literatura" e a unificação das várias artes como "A Arte" por meio da história e da crítica literária e da estética. Por aqui, as letras dos séculos XVI, XVII e XVIII foram e são classificadas pela fórmula "literatura colonial". "Literatura", ou seja, a sociedade de classes burguesa, a livre concorrência liberal, o mercado de bens culturais, o escritor e o campo literário, a autonomia política e crítica de autores e públicos, os direitos autorais, a originalidade e o plágio etc. e "colonial", ou seja, "exclusivo metropolitano", "não autonomia política", "subordinação" etc. "Literatura colonial" é uma contradição nos termos, ou seja, livre concorrência subordinada ou autonomia política e crítica não autônoma etc. O termo "barroco" também passou a classificar a política de Estados absolutistas dos séculos XVI, XVII e XVIII: "política barroca"; as chamadas "mentalidades": "a mentalidade barroca do Homem barroco do Barroco baiano", e sociedades inteiras, como as ibéricas e suas colônias americanas, "Portugal barroco", "Espanha barroca", "América barroca", "Minas barroca", "México barroco" etc. Na história da arte e na história e na crítica literárias, a generalização teve e tem consequências críticas também generalizantes. Um exemplo.

Na morfologia de Wölfflin, a categoria "barroco" é oposta à categoria "clássico". Wölfflin define "clássico" como "formal" e "barroco" como "informal". Como o "formal" de "clássico" foi e é definido como "racional", "informal" se associou e se associa a "irracional", segundo as noções românticas de "gênio", "inspiração", "criação", "ausência de modelos", "expressão psicológica" etc. Com isso, a instituição retórica – o costume greco-romano de longa duração de definir e fazer as muitas artes como *mímesis* emuladora de modelos de autoridades, costume que ordena as muitíssimas retóricas

e poéticas aplicadas à invenção das letras e artes nos séculos xvi, xvii e xviii – foi eliminada nas histórias literárias, na crítica e nas histórias da arte desde os primeiros programas românticos do século xix, eliminando-se com a instituição retórica todo o gigantesco *corpus* das preceptivas de vários tempos e lugares que nesse tempo classificado como "barroco" doutrinavam os modos muitíssimo racionais de produzir incongruências e deformações e agudezas tidas mais tarde como "irracionais". Simultaneamente, com o pressuposto da "informalidade" de "O Barroco", passou-se a psicologizar as representações consideradas "barrocas" como expressão de individualidades "barrocas" socialmente contraditórias, politicamente divididas e psicologicamente angustiadas; assim, as formas contrapostas, acumuladas, agudas e herméticas das representações seiscentistas conhecidas como "barrocas" passaram a ser apropriadas por meio da generalização transistórica do patetismo romântico e interpretadas como excessos da expressão da angústia existencial – e social e política e moral e religiosa e econômica etc. – dos homens do Antigo Estado que foram autores "barrocos". Nos manuais do ensino secundário e em cursos universitários brasileiros onde essas letras e artes ocasionalmente são referidas, "barroco" significa a expressão da Mentalidade Barroca de uma época barroca dividida por princípios barrocos contraditórios, como a ciência empirista e a fé cristã, segundo o esquema idealista, evolucionista e positivista que opõe duas essências também românticas, a Idade Média e o Renascimento. O Homem Barroco teria nascido de pais contraditórios no final do século xvi e vivido durante todo o xvii e parte do xviii dilacerado entre o teocentrismo medieval e o antropocentrismo renascentista. Demasiado tarde para o medieval e demasiado cedo para o nacional, a vida toda sofreu de problemas de individuação determinados pelas contradições da sua carolice empirista e de seu empirismo metafísico. E vice-versa. Terminou em barroquismo pré-árcade e pré-romântico prenunciando o romantismo no final do século xviii, quando finalmente morreu de Iluminismo e idealismo alemão.

Historicamente, é discutível que a pesquisa e a invenção de formas dinâmicas, curvas, acumuladas, confundidas, confusas, deformadas, agudas, herméticas, de duplo sentido etc., como lemos e vemos, por exemplo, em Shakespeare, Donne, Marvell, Greville, Chapman, D'Urfé, Balzac, Gryphius, Grimmelshausen, Góngora, Quevedo, Cervantes, Gracián, Saavedra Fajardo, Lope de Vega, Sór Juana Inés de La Cruz, Siguenza y Góngora, Caviedes, Camargo, Gregório de Matos, Vieira, Botelho de Oliveira, Marino, Francisco Manuel de Melo, Tomás de Noronha, Violante do Céu, Rubens, Rembrandt, Caravaggio, os Carracci, Bernini etc. etc. sejam necessária decorrência de qualquer espécie de expressão psicológica de angústia metafísica ou

política ou moral como reflexo lukacsiano do real infraestrutural determinado como oposição de princípios religiosos materialistas e princípios materialistas religiosos e vice-versa; no entanto, a "informalidade" pressuposta romanticamente desde Wölfflin na noção de "barroco" continua sendo atribuída e explicada na história e na crítica literárias brasileiras como resultado da Psicologia Barroca do "artista barroco" barrocamente dividido por princípios barrocos idealistas e materialistas, religiosos e ateus, como se os mil anos desse anacronismo romântico, "A Idade Média", correspondessem historicamente a uma unidade contínua de tartufice carola e "O Renascimento" fosse efetivamente uma unidade de materialismo ateu. Ou seja: desde o início do século XIX, depois de Friedrich Schlegel ter inventado a história literária, no Brasil a historiografia romântica eliminou a instituição retórica, as retóricas e a teologia-política das práticas de representação do Antigo Estado português, quando se apropriou dos seus restos em programas de invenção de tradições nacionais e nacionalistas retomados por modernistas de 1922 retomados por historiadores e críticos literários, principalmente a partir da década de 1950, interessados em pôr Portugal fora do lugar da constituição histórica do país. Mário de Andrade tinha dito: "Portugal, paisinho desimportante". Em Araraquara. Também dito que era preciso evitar Góngora. E Mallarmé. Não sei se na Barrafunda. No lugar dos preceitos retóricos dos gêneros, os programas românticos puseram a psicologia; no lugar dos lugares-comuns e das disposições e elocuções das formas dos muitos gêneros, colocou o par romântico *forma/conteúdo*, que depois permitiu classificar obras de poetas e prosadores dos séculos XVII e XVIII como "cultistas" e "conceptistas"; no lugar do conceito teológico-político de tempo histórico fundado na metafísica escolástica, puseram o conceito de tempo kantiano como *a priori* da sensibilidade que, nas sociedades de classes modernas e contemporâneas, evolui hegelianamente, cumulativa ou dialeticamente, dando forma aos Conteúdos da ordem e do progresso do Estado nacional. Com esses apagamentos históricos, também se produziram pseudoproblemas, como o de determinar a Causa e a Natureza das emoções "barrocas" representadas nas artes "barrocas", pois romanticamente elas expressam emoções "barrocas" de indivíduos "barrocos" divididos "barrocamente" por contradições "barrocas" explicadas aprioristicamente por modelos idealistas de interpretação naturalizados também no ensino como se fossem a própria realidade onde foram produzidas as letras as artes a que se aplicam, não se considerando que historicamente já houve muitíssimas maneiras não psicológicas e não teleológicas de ordenação artística das paixões, como é o caso das letras do *corpus* colonial chamado Gregório de Matos, e da prática oratória, epistolar e profética de Antônio Vieira e outros autores que em

seu tempo não eram "barrocos" nem "literatura colonial" nem, muito menos, "manifestações literárias" pré-românticas. Um desses pseudoproblemas é sempre a questão da psicologia do homem que produziu as obras, pois a qualidade das significações dos Conteúdos delas é definida como decorrência da sua psicologia, que em geral é romanticamente atormentada, quando não tarada. No Brasil, é exemplar o caso de Gregório de Matos, que foi e continua sendo objeto de folclorizações idealistas desde o século XIX, quando o cônego Januário da Cunha Barbosa editou a paráfrase que fez de um texto de ficção do gênero retrato biográfico que um letrado baiano do século XVIII, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, tinha composto sobre o poeta, utilizando lugares-comuns da poesia satírica que compilou e atribuiu a ele. O cônego Barbosa não leu o texto de Rabelo como texto de gênero demonstrativo, mas como documento da vida de um homem empírico. Em 1850, Varnhagen repetiu a interpretação do cônego em seu *Florilégio da poesia brasileira*, entendendo a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos como expressão da psicologia de um homem doente e vadio, socialmente desclassificado, ainda que crítico da dominação colonial como um arauto da Independência do Brasil; depois, na história literária de Sílvio Romero, publicada em 1870, a poesia atribuída a ele foi interpretada pelo determinismo racista, pois o homem Gregório de Matos e Guerra teria sido um produto das três raças que constituíram o país, sem se identificar com nenhuma delas, como *mazombo*, típico brasileiro nacional e nacionalista do século XVII que ainda faria coisas de sarapantar que põem Macunaíma no chinelo em interpretações posteriores; depois, com José Veríssimo, a poesia atribuída a ele foi dada como expressão da psicopatologia, pois o homem tinha sido um canalha genial, um nevropata, e seus poemas eram plágios de Góngora e Quevedo, já que em sua sociedade de Antigo Estado, que não conhecia a propriedade privada burguesa, ainda que conhecesse Aristóteles e as doutrinas antigas, platônicas, estoicas, aristotélicas etc. da *mímesis* e da emulação artística, Gregório não teria respeitado os direitos autorais dos espanhóis. No final do século XIX, com Araripe Júnior, a poesia dele era produto da determinação da mente do homem brasileiro pelo clima tropical, que, como sabem, obnubila, tornando relapsas as sinapses do homem Gregório. Antes de voltar para a Bahia, onde sua tara intensificada pelo clima se expressou em obscenidades, já era um fauno de Coimbra obcecado por sexo, maledicente e porco como conhecidos psicopatas daqui; depois, a poesia atribuída a ele foi produto da crise econômica da produção açucareira da Bahia no final do século XVII, que teria feito dele um homem do "ressentimento" e do "pessimismo" causados pela ascensão burguesa dos comerciantes cristãos-novos e pela decadência das velhas virtudes aristocráticas e corporativistas

do Antigo Estado. Mais tarde, ainda seria antropófago cultural devorador de culturas fora do lugar, exu baiano antecipando caetanidades tropicalistas, riponga anarco-liberal, concretista, neovanguarda liberal do proletariado colonial, além de defensor de judeus e adepto do *Black Power* etc. e tal. Segundo o livro nacionalista de Haroldo de Campos, *O sequestro do Barroco…*: *O caso Gregório de Matos*, publicado em 1989, teria sido vítima de um sequestro canônico cometido por um crítico nacionalista, Antonio Candido. Mais recentemente, Gregório pôs Fernando Pessoa de escanteio porque, sabendo que seria discutido num futuro século XX que em seu tempo era futuro contingente, fórmula que seu colega Antônio Vieira costumava usar para falar de outras coisas, inventou um heterônimo, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, com que escreveu sua própria vida espantosa.

As paixões dos poemas atribuídos a Gregório pressupõem os preceitos técnicos dos dois subgêneros do gênero cômico, o ridículo e a maledicência. A tradução romântica das paixões de personagens dos poemas retoricamente inventadas como expressões das emoções da psicologia do homem empírico na base de todas essas interpretações feitas desde o cônego Barbosa inventou a vadiagem, a tara, a canalhice, a obnubilação, o plágio, o pessimismo, o ressentimento, a rebeldia, o prenúncio do nacional, o liberalismo, a antropofagia cultural, a antecipação do *make it new* poundiano das neovanguardas dos anos 1960 etc., sempre atribuindo ao homem as características de personagens da sátira atribuída a ele, sempre pondo de lado a mediação da ficção, pois parece, não tenho certeza se aqui nas Letras da USP poesia é ficção, e, no século XVII, ficção regrada por preceitos retóricos não psicológicos. Mas, entre vocês, os que são platônicos sabem, a retórica é discurso falso e artificialíssimo, formalismo anti-humanista etc.

A história literária, a crítica literária e a crítica de arte continuam aplicando às obras coloniais do século XVII e da primeira metade do XVIII classificadas como "barrocas" critérios de interpretação e avaliação inventados nos séculos XIX, XX e XXI. Também autores e estilos coloniais considerados só meio barrocos, como o Cláudio Manuel da Costa emulador de Góngora; não mais barrocos, como Basílio da Gama, e barroco-expressionistas, como Aleijadinho. A aplicação é orientada como universalização transistórica de conceitos definidores das categorias de *autor, obra, público* em juízos psicologistas de gosto que propõem o excesso, o jogo de palavras, a afetação, o ludismo, o alambicamento, o mau gosto, o acúmulo, o horror do vácuo, o niilismo temático, o contorcionismo expressivamente romântico dessas letras e artes, muitas vezes reproduzindo, sem saber, a desqualificação que a partir principalmente depois de 1750 os adeptos da Ilustração católica do Marquês de Pombal fizeram delas, iden-

tificando-as com o jesuitismo e o peripatetismo escolástico. Ou também fazendo sua hipervalorização estética, como se as categorias românticas fossem universais, caso das apropriações neoliberais que desde os anos 1980 as desistoricizam, como a do catálogo da exposição do Barroco Brasileiro realizada em 2000 pelo governo FHC no Petit Palais, em Paris, onde se lê que as artes "barrocas" dos séculos XVII e XVIII, diferentemente de todas as outras artes de todo o mundo em todos os tempos, não tinham nenhuma teoria sobre si mesmas, o que seria plena evidência de sua total disponibilidade para a cordialidade da federação das diferenças como ideologia de um *ethos* "barroco" que caracterizaria o Brasil em todos os tempos, desde a *Carta* de Caminha, em 1500, e que, em 2000, fundamentava a aliança da direita tucana com a direita oligárquica nordestina, constituindo o bom governo do Estado Nacional Brasileiro. Eu estava em Paris, fazendo um seminário na EHESS sobre os códices manuscritos da sátira atribuída a Gregório de Matos e pude visitar essa exposição. Quando voltei, fui convidado pelo Suplemento Cultural do *Estado de Minas* a escrever um texto sobre ela. Ele foi censurado pelo diretor do Suplemento Cultural do *Estado de Minas* a mando do então secretário de Cultura de Minas Gerais. Tenho comigo a cartinha em que ele me demonstra que não se tratava de censura, mas de veto.

Leon Kossovitch, meu colega e amigo professor da área de Estética do Departamento de Filosofia da USP, publicou um ensaio sobre a arte parta e romana em um livro editado pelo Museu do Louvre. A tradução do ensaio saiu na revista *Tiraz*, do Departamento de Letras Orientais da USP. Nele, Leon demonstra que, nas histórias literárias e histórias da arte produzidas desde os primeiros programas historiográficos dos românticos no século XIX, a descontinuidade delimita períodos históricos e estilos artísticos correspondentes a eles como unidades classificatórias que se sucedem evolutivamente, ou de modo cumulativo ou de modo dialético, sobre o eixo do tempo posto kantianamente como seu *a priori*. A descontinuidade garante a existência positiva de unidades isoladas, sucessivas e irreversíveis, como *A Idade Média, O Renascimento*, *O Maneirismo*, *O Barroco*, *O Neoclassicismo* etc., aplicadas como etiquetas dedutivas que classificam e unificam as multiplicidades das práticas artísticas e dos estilos das muitíssimas durações históricas que coexistem em cada recorte. Como etiquetas dedutivas, as classificações unificam todas as práticas artísticas, todos os autores, todas as obras e todos os estilos de cada recorte como se fossem manifestações ou encarnações da essência que é significada na classificação, *O Medieval*, *O Clássico*, *O Maneirista*, *O Barroco* etc. Nas classificações, os estilos artísticos são invariantes dedutivas que se realizam nas ocorrências positivas das obras particulares que apresentam as características formais que os concretizam e

exemplificam, circularmente. "Barroco" é o predomínio da linha curva; essa obra de Bernini ou Caravaggio ou Francisco Xavier de Brito ou Aleijadinho é curva; logo, essa obra é "barroca" etc. E, sendo "barroca", expressa a psicologia contraditória de homens divididos por princípios metafísico-sócio-político-econômico-religioso-morais contraditórios etc.

Nesse modelo idealista de interpretação das letras e artes antigas, Leon demonstra, a própria descontinuidade é não pensada, pois é aplicada do exterior como noção meramente instrumental, que separa os períodos como se ela mesma fosse exterior à história que classifica. Desse modo, os estilos unitários evoluem em sua sucessão temporal um depois do outro, sem que a própria descontinuidade que os delimita seja historicamente pensada. Em todos os casos, a descontinuidade é o princípio de alternância que garante o retorno evolutivamente sucessivo de um estilo depois de outro, como ocorre exemplarmente na oposição de *clássico/barroco*, de Heinrich Wölfflin, ou na oposição de vontades expressivas ligadas à abstração e à empatia, de Worringer. A oposição dos estilos definidos como unidades concretizadoras de idealidades essenciais não considera as diferenças históricas deles, pois é justamente a historicidade que impede o retorno das formas estilísticas.

Leon demonstra que o mesmo *a priori* kantiano da descontinuidade aplicada instrumentalmente do exterior nas histórias literárias e histórias da arte caudatárias da historiografia romântica se acha em outra história que as recusa e destrói, recusando e destruindo as noções de *origem*, *contínuo temporal*, *teleologia* e *consciência* que as caracterizam: a história arqueológica, como a da loucura, e a história genealógica, como a da verdade, de Michel Foucault, que funda as práticas artísticas não sobre o contínuo temporal, mas sobre a própria descontinuidade. Como alguns estudantes de Letras da USP sabem, Foucault elimina as idealidades, as unidades e as positividades subjetivas, factuais e estilísticas da historiografia idealista que pressupõe o contínuo evolutivo do tempo e a consciência do sujeito como sede da ideologia. Com a eliminação, ele as remete ao fundo inacessível de uma não origem, *an-arkhé* ou não princípio, cuja eficácia decorre justamente de que, como fundo, a não origem é suposta como invisível, indizível, impensável e irrepresentável. Leon evidencia que Foucault estabelece a descontinuidade pressupondo condições de possibilidade formalmente puras, que são as da linguagem em sua definição estruturalista como estrutura que se pensa a si mesma nos homens. Assim, uma história de tipo também neokantiano como a de Foucault só pode se traduzir como história de obras arqueologicamente puras, ou seja, como história que exclui o impuro dos domínios contingentes das práticas produtivas e consumidoras das obras. Historicamente, eles

são domínios em que multiplicidades intotalizáveis de escolhas táticas particulares, que emulam costumes artísticos de muitíssimas temporalidades heterogêneas e coexistentes, aparecem em obras executadas sem nenhuma consideração por condições puras. Tanto na história não teleológica de Foucault quanto nas histórias teleológicas datadas do século XIX, a redução classificatória dos períodos históricos e de seus estilos artísticos a unidades se impõe *a priori*, propondo categorias puras.

Desde os anos 1980, Leon e eu afirmamos outras possibilidades de estudo das letras e das artes anteriores à segunda metade do século XVIII. Essas possibilidades pressupõem a radical impureza contingente da história e passam ao largo do contínuo evolucionista e teleológico do século XIX e da descontinuidade não explicitada de Foucault. Propomos o tempo e o espaço da produção, da circulação e do consumo das letras e das artes antigas de um modo que se aproxima ao modo das operações de Nietzsche, Marx e Freud, que não pressupõem o tempo e o espaço kantianamente como *a priori*, nem hegelianamente como evolução, nem fundam a diferença num fundo impensável, como Foucault, e também não pressupõem a unidade do sujeito como subjetividade pré-constituída à prática em que aparece, mas remetem a historicidade da história à materialidade contingente das práticas produtivas. Quando nos ocupamos das letras e artes antigas, a consideração das práticas nos faz passar ao largo da descontinuidade meramente instrumental da classificação dedutiva e idealista dos estilos caudatária do kantismo; com isso, também descartamos o evolucionismo, o etapismo, a noção de progresso nas artes, a teleologia, o nacionalismo, a *Bildung* ou formação, a unidade psicológica do sujeito, a expressão, o reflexo, a estética, a redução do discurso às categorias da língua e outros anacronismos.

Para descolonizar o modo romântico-positivista de tratar as letras e artes coloniais classificadas como "Barroco", pressuponho, como fez Daniel Roche ao estudar a sociabilidade letrada na França do século XVIII, que a avaliação histórica delas deve estabelecer séries e classificações que põem de lado, programaticamente, a hierarquia prefixada dos estilos de época irreversíveis que classificam obras e autores coloniais nas histórias literárias brasileiras. O estabelecimento do *que* e do *como* a sociedade colonial compunha oralmente, escrevia, pintava, esculpia, lia, ouvia e via exige a substituição da análise apenas estilística de obras portadoras de significação intelectual, política e artística, como é o caso espantoso de Antônio Vieira, por uma perspectiva que tenta atingir menos as ideias isoladas das obras que sua ocorrência em meios sociais onde elas puderam circular em usos múltiplos, muitas vezes artisticamente secundários e mesmo artisticamente ineptos, segundo os seus próprios critérios de definição do valor artístico, como é o caso da versalhada das academias

fundadas na Bahia e no Rio de Janeiro a partir de 1724. Para isso, é preciso considerar os seus condicionamentos institucionais – por exemplo, o exclusivo metropolitano, a política católica, a censura intelectual, a ausência de imprensa, a educação e a situação profissional dos letrados e artífices, os códigos jurídicos reguladores da sociabilidade etc. E também seus códigos linguísticos, ou seja, seus códigos retóricos e teológico-políticos – por exemplo, as categorias, os conceitos, os preceitos, os gêneros, os modelos das autoridades da poesia e da prosa, a doutrina católica do poder de Estado etc. E ainda, no caso das letras, também os códigos bibliográficos, por exemplo, os meios materiais de produção, transmissão e recepção de obras, como a manuscritura.

Com isso, é possível evidenciar que as histórias literárias e artísticas brasileiras programaticamente ignoram que as letras e artes coloniais não conheciam os conceitos iluminista-românticos de "Literatura", "Arte" e "O Barroco", nem os de tempo histórico como evolução e progresso; nem as categorias que hoje definem a ficção literária e as artes plásticas liberalmente como "autonomia crítica", "opinião pública", "expressão", "subjetividade psicológica", "livre concorrência", "direitos autorais", "originalidade", "plágio", "opinião pública", "ruptura estética", "tradição do novo", "negatividade crítica", "racionalização negativa da forma" etc. Como disse, "Barroco" é uma invenção neokantiana do final do século XIX. As letras e artes coloniais classificadas pelo termo só são manifestações literárias barrocas da perspectiva da interpretação que universaliza teleologicamente a definição moderna ou romântico-modernista do trinômio *autor-obra-público*. Quero dizer: só são manifestações quando pensadas como um "ainda-não" do nacional da perspectiva do contínuo evolutivo do romantismo do século XIX retomado em programas artísticos e políticos modernistas dos séculos XX e XXI, que as concebem como etapas para si mesmas, eliminando Portugal da chamada formação nacional do país. Elas têm um sistema *autor, obra, público* plenamente constituído por categorias e conceitos miméticos, teológico-políticos, jurídicos e retóricos do "pacto de sujeição" do exclusivo monopolista da política católica ibérica. Tais categorias e conceitos prescrevem e ordenam os usos verossímeis e decorosos delas como figurações que teatralizam a hierarquia do todo social objetivo, reproduzindo a doutrina escolástica da subordinação do "corpo místico" colonial ao "bem comum" do Império português. Evidentemente, elas conhecem a noção de "ficção", opondo-a retórica e poeticamente à de "não ficção". Mas ignoram as noções de "literatura" e "arte" como regimes artísticos dotados de autonomia estético-político-mercadológica que na Europa, desde o final do século XVIII,

foram objeto das disciplinas da estética, da crítica, da teoria literária, da história da literatura e da arte.

O uso da noção de "barroco" para etiquetá-las é obviamente histórico e corresponde a vários interesses políticos e artísticos particulares, e, afinal, só uma etiqueta classificatória. Mas a generalização, a universalização, da etiqueta para classificar e unificar as ruínas desse século XVII que no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará tem uma duração de mais de 200 anos é anacrônica: substitui os conceitos de um tempo histórico vivido e representado providencialmente como figura do projeto de Deus para a história pelo conceito de tempo histórico do contínuo evolutivo e progressista dos séculos XIX e XX; substitui a codificação retórica e não psicológica da *mímesis* de tópicas, caracteres e paixões pela subjetividade burguesa e a expressão contraditória da sua psicologia (neo) liberal às voltas com as alegrias da livre concorrência; substitui os vários gêneros das muitas durações descontínuas das muitas letras e artes antigas e seus muitos gêneros, no plural, que coexistem num mesmo tempo e são conhecidas e praticadas pelos autores como letras e artes, no plural, pelo conceito unitário de A Literatura e A Arte, objetos problemáticos da história literária, da história da arte, da crítica e da teoria feitas em lugares que ainda lhes conferem existência, alguns departamentos de Letras e Artes de algumas universidades. A naturalização da classificação dessas letras e artes como "barroco" pode ser ingênua, como produto da inércia de hábitos consagrados e obedientemente repetidos em nome da facilidade, dos usos, de uma tradição, da obediência ao nome de um Pai etc.; mas não é neutra ou inocente, pois o anacronismo é um conformismo que produz duas desistoricizações: ao mesmo tempo em que elimina a historicidade das práticas de representação coloniais, universaliza como natureza o que é só um modo particular, historicamente datado, de interpretação delas.

Para estudá-las, recorro à articulação temporal de *passado/presente* como a *correlação* proposta por Michel de Certeau em seu estudo sobre Surin e a mística francesa do século XVII. A correlação é uma dramatização que põe em cena duas estruturas verossímeis de ação discursiva, a do presente de enunciação do intérprete, como atos de fala de um trabalho parcial que pressupõe a divisão intelectual do trabalho e o trabalho intelectual da divisão condicionado pela particularidade do lugar institucional onde se realiza, no meu caso a área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. A outra estrutura é a do passado da enunciação dos enunciados das letras coloniais. Por meio da correlação, é possível constituir a estrutura dos gêneros das várias formas discursivas da ficção e da não ficção; a função ou a relação

que estabelecem com discursos anteriores e contemporâneos; a comunicação ou os meios materiais de sua produção, circulação e consumo e os valores normativos que tinham em seu tempo, para estabelecer relações sincrônicas e diacrônicas delas com outros discursos contemporâneos de diversos gêneros, ficcionais e não ficcionais, produzindo homologias formais e funcionais que permitem definir e particularizar as contingências do campo semântico geral do seu tempo. E possível constituir os modelos de seus gêneros para estabelecer a relação deles com referências simbólicas anteriores e contemporâneas que os autores transformam em situações particulares de comunicação cerimonial e polêmica, institucional e informal por vários meios, como a oralidade, o texto impresso, a manuscritura e, muitas vezes, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música.

Simultaneamente, com a correlação é possível descrever a cadeia heterogênea das suas recepções históricas desde os primeiros românticos do século XIX, como o cônego Januário da Cunha Barbosa, com o *Parnaso Brasileiro*, do final dos anos 1820 e novamente em 1840, na *Revista do IHGB*; o grupo de Gonçalves de Magalhães na revista *Niterói*, em 1836; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a partir de 1838. A maioria dos programas historiográficos e artísticos que lhes deram continuidade e se dedicaram às letras e artes coloniais a partir da segunda metade do século XIX mantiveram o arcabouço romântico, organicista e teleológico inicial. É o caso das histórias literárias deterministas, como a de Sílvio Romero, em 1870. E também dos textos críticos de José Veríssimo e Araripe Júnior, no final do século XIX; e das leituras modernistas, que inventaram tradições nacionais e nacionalistas, caso da interpretação do Aleijadinho como expressionista alemão *avant la lettre* feita por Mário de Andrade no final dos anos 1920; das apropriações delas durante o Estado Novo, entre 1935 e 1945, como a de Fernando de Azevedo, em *A cultura brasileira*, que repete a ideia anacrônica de que a educação jesuítica foi "dissociada da realidade brasileira"; o caso da hipervalorização nacionalista e *new criticism* do "barroco" por Afrânio Coutinho e da exclusão dele do cânone por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, de 1959; dos usos cívico-patrioteiros delas durante a ditadura militar de 1964; e, ainda, das leituras neovanguardistas e neobarrocas feitas desde o início dos anos 1960 etc.

Quando vamos aos arquivos e constituímos essas categorias e esses modos de ordenar a experiência do tempo, as categorias iluministas e românticas generalizadas transistoricamente na história literária para a sua compreensão, como "literatura", "evolução", "progresso", "crítica", "psicologia", "ideologia" etc., revelam-se anacrônicas. O reconhecimento do anacronismo deveria impedir que se continue a universalizar a

particularidade de categorias estéticas e sociológicas e, com isso, deveria levar a rever a historiografia literária. Evidentemente, o trabalho de construção arqueológica dessas particularidades não é uma atividade apenas antiquária, no sentido arcaizante e regressivo do termo "antiquário" usado por Nietzsche e repetido agora por adeptos do chamado "pós-moderno" para classificar pejorativamente uma espécie de historiador reacionário que só tem interesse pelo passado. Deve-se dizer que o passado colonial só pode interessar porque felizmente está morto para sempre. É justamente o diferencial de sua morte arqueologicamente construída que pode interessar como material para uma intervenção no presente em que a noção de "Barroco", aplicada aos resíduos coloniais dos séculos XVII e XVIII, inventa tradições localistas, nacionalistas e fundamentalistas por definição discutíveis, quando se lembra sua particularidade politicamente interessada.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, autor de *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora (Hedra/ Unicamp, 2006); *Solombra ou A sombra que cai sobre o eu* (Hedra, 2005). *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII (Ateliê/ Unicamp, 2004); *O O*. Ficção da literatura em *Grande sertão: veredas* (Hedra, 2000); *Carlos Bracher.* Da Mineração da Alma (Edusp, 1998). Publicou artigos sobre Vieira, Nóbrega, Anchieta, Castro Alves, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, entre outros.

Romantismo das trevas

Walnice Nogueira Galvão

Resumo: A ruptura efetuada pelo romantismo requer apreciação de sua dupla face: a solar e a das trevas. Em atenção a essa ambivalência, um esboço das linhas mestras encaminha a seguir o exame do percurso de artistas que encarnam o ápice do romantismo solar (o francês Victor Hugo) e do romantismo das trevas (o norte-americano Edgar Allan Poe). Entre eles situa-se o inglês Byron, que partilha as duas tendências. **Palavras-chave:** romantismo solar, romantismo das trevas, Victor Hugo, Byron.

Abstract: *The rupture made by Romanticism requires appreciation of its double side: Light and Dark Romanticism. In attention to this ambivalence, the perspective of a guideline allows us to analyze the journey of artists who embody the apex of Light Romanticism (the French author Victor Hugo) and Dark Romanticism (the American author Edgar Allan Poe). The English poet Lord Byron, who shares the two trends, lies between both writers.* ***Keywords:*** *Light Romanticism, Dark Romanticism, Lord Byron, Romantic rupture.*

Uma nova estética

O movimento da sensibilidade que começa nos fins do Setecentos, para dominar todo o Oitocentos, introduziu uma estética inédita. Ponto crucial da novidade é seu nexo com a Revolução Industrial, em reação ao industrialismo, à máquina e ao materialismo. Decorre daí uma série de consequências, que vai implicar a rejeição dos cânones do neoclassicismo, inclusive das Luzes e seu elogio da razão, trazendo à tona a valorização do irracional.

Instaurando a mescla de gêneros, o mais flagrante é aquilo que ocorre no teatro, onde o novo programa postula que não mais haverá tragédia e comédia separados, mas as duas juntas na mesma peça. Até aí, Racine e Corneille criavam tragédias de um lado, enquanto do outro Molière escrevia comédias. Verifica-se então a ascensão do drama, chamado de romântico ou burguês, misturando as duas vertentes. No processo, teve papel destacado Victor Hugo, que sistematizou o novo paradigma no prefácio de sua peça *Cromwell* e praticou a nova maneira na dramaturgia. A estreia de outra peça sua foi o marco histórico do episódio conhecido como "A batalha de *Hernani*", em que as claques de fãs vieram às vias de fato dentro do teatro.

Credita-se ao romantismo a invenção dos sentimentos e a perquirição dos estados d'alma: seu tema central é o amor. Por sua vez, a invenção dos sentimentos acarretou o apreço pela natureza enquanto projeção do coração humano. Rousseau, enaltecendo a *promenade* e a aura do viandante solitário, alça-se como precursor da ecologia. A noite seria um dos principais temas românticos; os poetas a cantaram como propícia à alma, acolhedora, nutriz do sonho e do devaneio.[1] Nenhum poeta escapa de ter feito poemas sobre a noite; e Chopin, músico romântico, comporá os reputados *Noturnos*, para piano.

Nota-se o predomínio da poesia, gênero por excelência do romantismo. No bojo de uma contestação generalizada, perde vigência até o tamanho do verso comedido anterior, especialmente o decassílabo, típico do neoclassicismo. Segundo a nova estética, o verso deve corresponder ao impulso lírico, ao estado de ânimo: por isso se alonga, podendo atingir catorze ou dezesseis sílabas, ou mesmo ultrapassá-las.

Quanto aos poetas, a tuberculose e a vida breve espreitam esses adoradores da morte. Mário de Andrade fala dos "cacoetes históricos que organizaram o destino do homem romântico", no ensaio que vai buscar seu título num poema de Casemiro

1 BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991.

de Abreu, "Amor e medo".[2] Certos tópicos são reiterativos, como a metáfora do rapaz morto, tanto quanto a mulher anjo/criança/virgem/fada/visão e seu oposto, a Mulher Fatal, sumariando a timidez ante o feminino. Tais poetas, com raras exceções como Castro Alves e Victor Hugo, cantam o amor impossível, irrealizável.

Dados biográficos ajudam a esclarecer a questão. Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu morreram aos 21 anos, Castro Alves aos 24, Junqueira Freire aos 27, Fagundes Varela aos 36, destacando-se entre eles um verdadeiro ancião, Gonçalves Dias, que faleceu na provecta idade de 41 anos.

Romantismo solar: Victor Hugo

Quem melhor representa a face solar do romantismo é Victor Hugo, cuja vida, entre 1802 e 1885, praticamente se confunde com a história do Oitocentos.

Se indagássemos qual foi o escritor que mais influenciou outros, sem dúvida a resposta seria, mesmo sem o *hélas* de André Gide quando lhe perguntaram quem era o maior poeta francês: Victor Hugo. Tal presença pode ser constatada desde a Escandinávia até a Patagônia, e sobretudo na América Latina, por todo o século romântico e começo do seguinte. Até que as vanguardas, e a nova estética modernista, torcessem o pescoço da eloquência.

O século que assistiu à ascensão do proletariado, à presença das massas na vida pública, à tomada de partido dos escritores e artistas ante o novo fenômeno: esse é o século de Victor Hugo. Sua trajetória é exemplar. Traçando a contrapelo o projeto burguês de subir na vida, até hoje vigente, ele tratou de "descer na vida" ao repetidas vezes aliar-se às causas do povo, correndo o risco de perder, como de fato perdeu, seus privilégios.

Este bem-nascido filho de general napoleônico agraciado com título de nobreza, aos dezoito anos, recebe pensão do rei Luís XVIII. Aos 23, é feito cavaleiro da Legião de Honra e assiste como convidado à sagração do rei Carlos X, em Reims. Aos trinta já é uma celebridade: católico, monarquista, poeta consagrado com vários livros publicados, dramaturgo de primeira plana (*Cromwell, Hernani, Marion de Lorme*) e romancista popular (*Nossa Senhora de Paris*). Só faltava a Academia, na qual seria recebido aos 41 anos. Seu discurso de posse, coisa inusitada, chama a atenção para as massas desvalidas, reivindicando para elas justiça e igualdade. E, coroando tudo, aos 43 anos o rei Luís Filipe assina decreto elevando-o a Par de França.

2 ANDRADE, Mário de. Amor e medo. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.

Mas adveio a revolução de 1848, que se alastrou pela Europa, e Victor Hugo tomou o partido do povo insurreto, chacinado nas ruas à vista de todo mundo. Sobrevém-lhe a perda de seu título de nobreza. Pouco depois, ao ver os dois filhos encarcerados, acaba fugindo do país sob nome falso, para escapar à prisão. Logo seria oficialmente banido. Decorridos alguns anos, sai a anistia para os insurretos, mas o escritor a recusa, declarando que sua liberdade depende da liberdade de toda a França. Só regressaria em 1870, após vinte anos de exílio.

Volta a tempo para a Comuna de Paris, quando é eleito deputado, com uma avalanche de votos. Mais tarde, derrotada a Comuna, seria eleito senador, aproveitando o ensejo para discursar exigindo repetidas vezes anistia para os *communards*. Um admirador, Pedro II, visitou-o em Paris em suas viagens.

Morreu aos 83 anos, após doar seus manuscritos à Biblioteca Nacional. Tendo deixado instruções para ser enterrado como indigente, entretanto receberia exéquias oficiais de Estado, quando o povo de Paris saiu às ruas em peso para descobrir-se à passagem dos despojos de seu paladino; e repousaria no Panthéon.

Uma vida como essa, vivida durante o século do romantismo, marcou profundamente mais de uma geração de artistas. A trajetória de poeta heroico e libertário, condutor de povos, defensor dos oprimidos, que olha a história nos olhos e não se acovarda, banido por suas convicções, abdicando de posição social e honrarias, vai deflagrar a popularidade de Victor Hugo. Ele será o poeta romântico por excelência. Cabe a este visionário a glória, nada desprezível, de ter sido um dos primeiros a sonhar uma União Europeia, que chamou de Estados Unidos da Europa em discursos proferidos em duas datas revolucionárias: no Congresso Internacional da Paz (1849) e na Assembleia Nacional Francesa (1871). Sua quimera levaria mais de cem anos, incluindo duas guerras mundiais que devastaram o continente, para tornar-se realidade.

Escritor torrencial em poesia, ficção e teatro, levou avante a missão de concretizar o sonho de emancipar a humanidade de seus grilhões. A poesia que pratica é, portanto, uma arte de altos voos. Não por acaso escolheu para emblema a águia, que já o fora de Napoleão Bonaparte. Faz-se notar pela grandiloquência, pelas hipérboles, pelas apóstrofes e invectivas, pelas imagens titânicas. Expressa-se por antíteses, em jogos de luz e trevas, céus e abismos, gelo e fogo, libertação e opressão, espírito e matéria, ou demais imagens que contrapõem o sublime ao grotesco. No outro extremo, devota-se também a uma poesia intimista, erótica, doméstica e até familiar.

Na esteira do historiador Michelet, o primeiro a postular e mostrar *o povo* como agente da história – e não mais os reis, os líderes, os heróis –, Victor Hugo vai dar primazia em sua ficção à personagem coletiva popular, como se vê, por exemplo,

em *Os miseráveis*. Essa tarefa caberá a Dickens nas letras inglesas e aqui a Euclides da Cunha.

Venerado e imitado no mundo todo, mas sobretudo na América Latina, veio da Argentina a expressão que rotularia todos os hugoanos, inclusive brasileiros: o "condoreirismo", pelo qual a águia europeia de Victor Hugo se aclimataria ao continente. A expressão designa essa poesia altissonante, voltada para vastos temas humanitários.

Entre nossos poetas, o modelo assinala-se sobretudo em Castro Alves. Os outros divergem, mais byronianos[3] como Álvares de Azevedo ou mais chegados a um lirismo de raízes lusitanas, devendo muito a Almeida Garrett, como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu.

Para dar o resultado que deu em Castro Alves, tudo combinou. Uma grande causa humanitária é determinante, no caso a dos escravos, alicerçando a concepção do poeta como vate inspirado, arauto e profeta, anunciador do futuro e cantor da liberdade. Outra coincidência é a facilidade de versejar, pela qual Victor Hugo era reputado e que Castro Alves, muitas vezes provado em debates públicos, vai demonstrar. Ou uma dicção mais tonitruante, que tende à oratória, deixando na sombra uma excelente poesia intimista. E, não menos vital, o perfil do poeta engajado, cujos arroubos, ao expressar seu senso de missão, encarnam as tendências messiânicas do romantismo.

No brasileiro, à contraluz do confrade francês, ressalta a imaginação cósmica, panteísta e com pendor ao gigantesco, que torna o poeta uma testemunha da "marcha dos séculos", com heróis que "tropeçam na eternidade", visões dos "oceanos em tropa" e o "descerrar as cortinas do infinito". E o mesmo gosto da antítese e de seus contrastes, sondando os valores simbólicos da oposição entre luz (liberdade, emancipação, idealismo) e trevas (escravidão, opressão, ignorância).

Mais adiante, passado o romantismo e já em pleno naturalismo – influência tardia portanto –, o peso de Victor Hugo vai-se fazer sentir em Euclides da Cunha. Hugoano e castroalvino, às vezes dificulta a distinção, porque em certos pontos recebeu a marca de Victor Hugo já filtrado por Castro Alves. Pode-se aquilatar sua emoção, então, ao ser eleito para a Academia Brasileira de Letras como ocupante da cadeira cujo patrono é justamente Castro Alves, de quem fala no discurso de posse. Entre outros pontos de contato, também lhe dedicaria uma longa conferência, "Castro Alves e seu tempo".

3 CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, vol. II. E, do mesmo autor, *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

Prolongando Victor Hugo e Castro Alves, Euclides iria aderir à concepção, própria do romantismo, do escritor enquanto vate, presa das visões da inspiração, um condutor de povos que aponta o rumo do futuro. Vincula-se a ambos na dedicação às causas humanitárias, no socialismo difuso e na defesa dos oprimidos. São similares a grandiloquência, a retórica, o andamento desmesurado, bem como o uso excessivo da antítese, que em seu caso chega até à predileção pelo oximoro. Seus heróis seriam os sertanejos.

Na escuridão

Entretanto, o romantismo tem outra face. Se uma é jovem, rósea, imersa nos sentimentos e na natureza, solar em suma, a outra é noturna, *noir* ou *dark*.[4] Esta outra face manifesta-se forçosamente nos mais recalcitrantes à revolução industrial, que encaram com apreensão o predomínio da indústria e da máquina sobre as pessoas, ou do capital sobre o trabalho, acarretando a uniformização da vida, a automatização, a linha de montagem. A tudo isso vinha acrescentar-se a degradação que assolava homens, tecido urbano e paisagem.

Rebeldes, não conformistas, intransigentes, estes poetas, levando avante suas propostas, avançariam por vias proibidas como o satanismo, o esoterismo, o sobrenatural, o sadismo. Uma de suas mais notáveis derivações é a figura do poeta maldito.

Dentro dessa linha, que mostra desdém pelas convenções morais e sociais, que louva o Diabo, que tem atração pela morte como meta final, que brinca com as ideias de putrefação e de decomposição, ainda outras figurações se seguiriam. É o romantismo das trevas que cria a Mulher Fatal, vendo no feminino um ser maléfico que seduz os homens para fadá-los à destruição. Não por acaso é Salomé – aquela que recebeu numa bandeja a cabeça de João Batista, degolado a seu pedido – o ícone feminino da época, tanto na literatura como na música e nas artes plásticas. A fantasmagoria da mulher castradora predomina e se estende a outras comparsas de Salomé. Ou seja, é sempre o tema romântico do amor, todavia tratado pela negativa, pelo avesso. Mais tarde, na fase final, Barbey d'Aurevilly escreveria *As diabólicas*, que já se tornou filme duas vezes, dando bem uma ideia de como o romantismo das trevas encara a mulher.

4 PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Roma: Sansoni, 1996; LEVIN, Harry. *The power of darkness*. New York: Penguin, 1958; BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, esp. cap. II.

Daí a um passo está o interesse pela psicologia anormal, pelo crime e pela mentalidade do criminoso. Em outro patamar, criou-se a categoria artística do belo-horrível, que seria posteriormente aplicada ao barroco, tendo como corolário o decadentismo e a estética das ruínas.
Entretanto, a exacerbação da tendência é inaugural, e logo no início do romantismo postam-se o Marquês de Sade e o sadismo, com o louvor do mal, da dor e do sofrimento alheios, infligidos ao outro com prazer. É bom lembrar que Sade estava preso na Bastilha quando esta foi tomada em 14 de julho de 1789.

O culto ao Diabo alastra-se, os poetas conjurando uma projeção de si próprios na figura do Lúcifer bíblico, o anjo que se insurgiu contra Deus, o maior adversário da ordem constituída: lição aprendida no *Paradise lost* de Milton e seu grande protagonista, um século antes. Entre os pioneiros ressalta a arte única de William Blake que, dilacerado entre a libertação trazida pela Revolução Francesa e a escravização do homem pela engrenagem industrial nascente, conversava com anjos, em meio a visões celestiais e demoníacas. Torna-se comum, quase uma moda, que os poetas, inclusive os solares, consagrem sua lira a Satanás. Victor Hugo compôs dois longos poemas míticos: *"Dieu"* e *"La fin de Satan"*. E Mefistófeles é o antagonista supremo do *Fausto*, de Goethe, apesar de seu autor ser outro romântico solar.
Herói predileto dessa época é Caim, o maldito, o primeiro assassino da história, o fratricida, o pária, o perseguido. Poeta romântico imbuído de seu papel faria poemas sobre e para Caim, do que não escapariam nem mesmo Victor Hugo e Byron.
São, portanto, dois os protagonistas dominantes do romantismo das trevas: o Diabo e Caim. O terceiro, que seria o poeta maldito, é antes uma *persona* que um protagonista, ou seja, uma máscara que o artista envergava. Dentro de um quadro como esse, não é de estranhar o surgimento da convenção do incesto. Byron proclamava uma relação incestuosa com sua meia-irmã Augusta, e Álvares de Azevedo procuraria emulá-lo.

O percurso exemplar de Byron

Este grande poeta viveu 36 anos apenas, a cavaleiro da virada de século entre o Setecentos e o Oitocentos. Fez estudos em Cambridge, adquirindo uma educação clássica, em que se impregnou de grego e latim. Mais tarde ganharia a reputação de dom-juan, de grande amante: era ateu, adversário da moral tradicional e um tremendo crítico do progresso.

Tinha ideias políticas avançadas. Quando tomou posse de seu assento na Câmara dos Lordes, discursou defendendo os operários que tinham destruído seus teares e sobre os quais pendia a ameaça da pena de morte. Mas não pôde prosseguir em sua carreira parlamentar na Inglaterra, passando a envolver-se em ativismo libertário no exterior. Primeiro na Itália, em aliança com os Carbonários que se encarniçavam em derrubar o jugo estrangeiro. Ainda não uma nação, a Itália, então sob soberania em parte austríaca e em parte espanhola, só mais tarde sacudiria o jugo e se unificaria no *Risorgimento*. Depois, na Grécia ocupada pelos turcos, seria nomeado membro do Comitê Nacionalista da Resistência, posto que ocupou até a morte.

Viveria muitos anos no exílio, no início na Suíça, mas mais tempo na Itália, especialmente em Veneza. Sua viagem precoce ao Oriente[5] chamou a atenção para aquela área do mundo, e em particular para as tradições gregas, turcas e árabes, que integrariam a sua poesia. Faz parte dessa mística sua famosa travessia do Helesponto a nado, em 3 de maio de 1810. Byron tinha uma visão universalista da militância política. E se a história não tivesse pregado uma peça, é plausível pensar que ele e Che Guevara se entenderiam muito bem.

Publicara os dois primeiros cantos de *Childe Harold's pilgrimage* em 1812, aos 24 anos. Autobiografia romanceada em versos, traz relatos de suas viagens e comentários a acontecimentos contemporâneos, como, por exemplo, o baile havido em Bruxelas às vésperas da batalha de Waterloo, onde mostra o quanto é afiada sua verve de crítica social. Embora mais tarde acrescentasse outros cantos, o poema afinal ficaria incompleto. Foi um sucesso imediato, e sucesso popular: de março a dezembro, tiraram-se cinco edições e se multiplicaram as traduções. Na época, a alta literatura andava estranhada dos leitores, sendo considerada enfadonha, tediosa: com Byron, o romantismo caiu imediatamente no gosto do público.

Esse é um daqueles autores que fazem de sua existência uma obra de arte, e que transportam suas interessantíssimas vivências para dentro daquilo que escrevem. Para os artistas de seu tempo, também fez parte dessa mesma vivência ser blasfemo, iconoclasta, crítico social; e, avançando mais ainda, praticar um certo satanismo, manifestar interesse pelo oculto, pelo esoterismo, pela necrofilia, e assim por diante. Com Byron, a exemplo de vários outros, inicia-se o culto da supracitada categoria estética típica do romantismo, o belo-horrível. Já alguém menos

5 SAID, Edward W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

afoito como Casimiro de Abreu prefere o que chamou de "belo doce e meigo", que cabe mais à face solar.

Afora *Childe Harold's* e o extraordinário *Don Juan*, poema herói-cômico do mais alto nível, Byron compôs *O Giaour* (em turco, o infiel ou não muçulmano), *O corsário*, *Caim*, *O sítio de Corinto*, *Manfredo*, *Beppo*, *A noiva de Abydos*, *Sardanápalo*, vários dos quais são dramas em verso. A notar que em sua obra se destacam trechos do mais refinado lirismo.

Reverberações

Para ver-se onde as coisas começam e aonde vão imprevisivelmente parar, basta lembrar que o famoso romance *Frankenstein* (1818) foi escrito, se não por inspiração de Byron, pelo menos como um desafio interno a seu cenáculo. A crônica é a seguinte: Byron e outro grande poeta inglês íntimo das trevas, Shelley, alugaram casas à beira de um lago, na Suíça, e lá residiram por um bom tempo, com seus séquitos, em intenso convívio. À maneira romântica, faziam passeios – as renomadas *promenades* que Rousseau preconizava, para devanear em meio à natureza –, convescotes, ceias à luz de velas, elegantes jogos de salão, brincadeiras artísticas e literárias. Uma delas consistiu na aposta de escrever algo sobrenatural, sobre vampiros ou lobisomens. Byron fez uma tentativa, a que não deu continuidade; o dr. Polidori, seu médico, escreveu *O vampiro*; e a esposa de Shelley, Mary Shelley, escreveu *Frankenstein* (1818), um dos mais famosos e populares romances do gênero, traduzido em inúmeras línguas, reeditado até hoje sem cessar, e que faria uma carreira insigne no cinema e na televisão.

Tivemos nossos byronianos, e o principal deles, aqui mesmo em São Paulo, foi Álvares de Azevedo, o qual, à boa moda do tempo, morreu aos 21 anos ("Se eu morresse amanhã viria ao menos/ Fechar meus olhos minha triste irmã…"). Excelente poeta, também tentou criar para si a reputação de incestuoso. É ele um dos principais objetos do supracitado "Amor e medo" de Mário de Andrade, no qual o ensaísta sustenta que a morte precoce de tantos deles mostra receio da sexualidade madura. Para Mário, apesar das orgias e bacanais que descreveu, provavelmente Álvares de Azevedo era inexperiente, senão mesmo virgem. Em sua lira, a mulher aparece cindida em duas, que são, em resumo, a Santa e a Prostituta. Um grande poeta, tão admirado por Mário de Andrade quanto por Antonio Candido.

Extramuros

É impossível falar do romantismo das trevas sem incluir o fôlego novo que, bem depois de ter caducado, adquiriu no cinema e na televisão. Pois tudo isso que povoa o audiovisual – vampiros, Frankensteins, monstros – é invenção da literatura romântica, numa linhagem que se chamou "o Gótico". Dados recentes mas certamente incompletos recenseiam 156 filmes de Drácula, 120 curtas-metragens, vinte telenovelas, dezenove séries de TV e seiscentas histórias em quadrinhos.

A fonte reside no terror atávico que os vivos têm dos mortos, manifestando-se na criação de fantasmas, avantesmas, assombrações, almas penadas: os mortos-vivos se tornariam um grande filão cinematográfico. Essa é a origem da maior parte dos rituais e cultos, que têm por objetivo impedir que os mortos *voltem*: em francês, alma do outro mundo é *revenant*, ou "o que volta". Em português, dizemos "alma penada", ou seja, aquela que por castigo cumpre pena de vagar pelo mundo dos vivos em vez de ficar bem quietinha no mundo dos mortos. Neste campo, impõe-se uma distinção tripla, a permitir que as inúmeras variedades possam ser agrupadas em três arquétipos principais.

O primeiro é o de *Drácula*, aquele que não morre, alimentando-se de sangue e infectando os outros: cabem aqui os vampiros em geral.

O segundo é o de *Frankenstein*, agenciado por mão humana, morto-vivo construído com pedaços de corpos desmembrados. Seria assim um precursor dos transplantes de órgãos, que hoje em dia geram histórias de terror na vida real; ou, mais recentemente, da plastificação de cadáveres para exposições de arte.

O terceiro é o de *O médico e o monstro*, ou da dupla personalidade. Trata-se de uma variante da multimilenar "*sibling rivalry*" de tantos mitos, entre eles Caim e Abel, focalizando gêmeos ou irmãos inimigos, um bom e outro mau.

Todos os três estão às voltas com a ciência, e seus protagonistas (ou antagonistas) são invariavelmente cientistas, com título de doutor. Em *Drácula* é o dr. Van Helsing; em *Frankenstein*, é o dr. Frankenstein que dá seu próprio nome ao monstro que gerou; e no terceiro o dr. Jekyll é médico e vítima da ciência.

Nesses rebentos da imaginação podemos ver avatares do "complexo de Prometeu", ou a punição que pende sobre os homens pelo roubo do fogo aos deuses. Esta é uma das respostas possíveis à revolução industrial com sua valorização da ciência e da tecnologia, estratégicas para capturar e transformar a energia da natureza. Paira o risco de que fuja ao controle, dando margem a engenhos nunca vistos, assombrando e aterrorizando os seres humanos – a que aludem nas parábolas o aprendiz de feiti-

ceiro ou o gênio da lâmpada de Aladim. O processo assim desencadeado levaria a uma invenção que veio apequenar qualquer delírio catastrófico romântico, a fissão do átomo, ainda nos arcanos do futuro.

Edgar Allan Poe

O romantismo das trevas conhece seu mais alto ponto na poesia de Baudelaire, o poeta maldito, da deformação, da perversão. Baudelaire é um dos maiores poetas do mundo, tão importante na segunda geração romântica quanto Victor Hugo e Byron na primeira; e, para muitos críticos, ainda mais importante.

No lado das trevas incluem-se Edgar Allan Poe, os romancistas góticos ingleses, que desenvolveram o gênero mais do que todos, e o alemão Hoffman dos contos que os antecedeu. Sobressai neles a preocupação dos românticos com a morte. Nota-se a deleitação, o embelezamento, a idealização da morte e da putrefação: a imaginação vê no corpo vivo e belo o futuro cadáver. Não é à toa que Baudelaire se transforma no profeta de Poe, a quem traduz e divulga na França.

Após escasso reconhecimento em seu tempo e seu país, a reviravolta na recepção da obra de Poe deu-se mediante essa descoberta quase póstuma. Poeta maldito *avant la lettre*, além de criar aqueles horrores, também se recomendava pela dipsomania, enquanto elogiava o ópio em seus textos.

Os românticos, como ninguém ignora, lançaram a moda dos tóxicos, por acreditarem que desencadeavam a inspiração e facultavam o transe. Poeta que se prezasse tomava ópio, como Coleridge, e descrevia suas viagens para os leitores. Popularidade não faltou às *Confissões de um comedor de ópio* de Thomas de Quincey, divulgadas por Baudelaire, que as traduziu e adaptou, acrescentando um estudo de próprio punho e dando ao conjunto o título de *Les paradis artificiels*. O próprio Baudelaire era usuário, e bem mais tarde Cocteau igualmente. Para Rimbaud e Verlaine, assim como para Poe, as bebidas espirituosas é que preenchiam essa função. Os artistas passariam a tomar absinto, o qual, acusado de causar cegueira e loucura, encontra-se até hoje banido da França. Nos anos 1930, Walter Benjamin não resistiu a provar o haxixe e a escrever sobre a experiência, em "Haxixe em Marselha". E a *Beat Generation* de Kerouac, Ginsberg e Ferlinghetti fez do uso de várias drogas um programa e uma estética: vide *O almoço nu*, de William Burroughs. Não fica alheio Aldous Huxley, autor de *As portas da percepção*, em que tematiza a ingestão de ácido lisérgico.

Foi assim que um visionário anotador de alucinações – indisfarçáveis visitações pessoais –, acicatado pelo demônio da intemperança e sujeito a crises de *delirium tremens*, acabou por se tornar epítome do poeta maldito. Veio pronto em obra e vida, a qual, atribulada, provou-se autodestrutiva como poucas. Seria curta, não ultrapassando os 41 anos, que coincidiram com a primeira metade do Oitocentos.

Após um século de psicanálise, não mais passam por tão inocentes os devaneios sulfúricos de Poe, a quem Marie Bonaparte, discípula dileta de Freud, dedicou um livro (*Edgar Allan Poe, uma biografia*). Aliando dados da biografia a dados da obra, Nabokov insinuou em *Lolita* a pecha da perversão, alçando Poe a precursor em pedofilia, para não falar em incesto. A começar por Virginia Clemms, esposa e prima, contando 14 anos (só dois a mais que Lolita) quando se uniu ao marido de 27, que cedo a veria morrer de tuberculose. Em *Annabel Lee*, que dá a rima para "*In a kingdom by the sea*" – território imaginário onde se situa o poema –, os amantes são crianças ("*I was a child and she was a child*"). As pistas levantadas por Nabokov dão-lhe parentesco com Lewis Carroll e sua atração por menininhas. Mas outras pistas sugerem impotência e bloqueios sexuais, entre demais amenidades.

O paladino da descoberta europeia foi Baudelaire, passando para o francês as *Histórias extraordinárias*, propondo uma versão em prosa de "O corvo", tomando-o como objeto de estudos críticos. O poema teve o privilégio de ser traduzido por Machado de Assis e por Mallarmé, em meio a *Les poëmes d'Edgar Poe*, para os quais, à guisa de prefácio, compôs um soneto apologético, *Le tombeau d'Edgar Poe*. Valéry preferiu a prosa de especulação cosmológica de *Eureka* e incorporou elementos da estética.

Esses poetas identificaram-se com o Poe doutrinador da poesia pura e da arte pela arte – ideais do parnasianismo e do simbolismo –, bem como com o defensor da concepção do poeta enquanto criador voluntário no comando de sua inspiração. Neste caso, seu texto mais influente seria "A filosofia da composição", em que relata minuciosamente como escreveu "O corvo". É bem verdade que há estudiosos e artistas de língua inglesa mais reticentes quanto à qualidade de sua poesia, mas que ainda assim o louvam pela musicalidade do verso e pela força das imagens, mergulhadas em atmosfera etérea e evanescente. De todo modo, a voga francesa foi tal que alguns deles houveram por bem acautelar os leitores de que Edgar Allan Poe e *Edgarpo* não são a mesma pessoa. Mas críticos de primeira linha deram-lhe a atenção que merece, entre eles Mario Praz, Spitzer, Walter Benjamin, Bachelard, Harry Levin, Toni Morrison.[6]

6 PRAZ, Mario. Op. cit.; BACHELARD, Gaston. Op. cit.; LEVIN, Harry. Op. cit.; SPITZER, Leo. A reinterpretation of "The fall of the house of Usher". In: *Twentieth century interpretations of "The fall of the house of Usher"*.

Os contos de Poe

O Poe inigualável é aquele da prosa dos contos, que exploram toda a gama dos horrores de uma imaginação desenfreada.

Há canibalismo. Há que optar entre cair num poço sem fundo e ser retalhado por um pêndulo afiado que se acerca. Há a morte pela peste, assim como a incineração em vida. Há cataclismos e catástrofes pairando no horizonte. Há o encontro de um navio fantasma, juncado de cadáveres em putrefação. Ou o azar de esbarrar num manicômio adepto de uma terapia copiada do linchamento sulista norte-americano, que cobre as vítimas de alcatrão e plumas. Há o pesadelo de ser enterrado ou emparedado vivo. Nesse universo macabro, um dos segredos sadomasoquistas de Poe é dar forma aos mais recônditos pavores arcaicos, de crianças e adultos.

Entretanto, também há os prazeres – e que prazeres – que o mestre da "viagem maravilhosa" oferece. Que criança não gostaria de ser pirata? E qual delas não sonhou decifrar um mapa desenhado com tinta invisível, chave para um tesouro enterrado, protegido por esqueletos e caveiras? Entre tantos sustos vicários, conta-se ainda o de ser arrebatado por sorvedouros e vórtices. Ou aportar na Lua de balão. Ou então enfrentar a alvura fantasmal da Antártida. Ou despencar no *maelstrom* e retornar são e salvo, embora o cabelo tenha encanecido no trajeto.

Dentre as fantasmagorias oitocentistas, nada escapa à prosa oracular de Poe, cheia de presságios e premonições: a hipnose, a telepatia, o magnetismo, a catalepsia, o sonambulismo, os espectros, as almas penadas, os avantesmas, a transmigração dos espíritos, as assombrações mais diversificadas. Em suma, as incursões pelo sobrenatural ou pelos estados crepusculares entre a vigília e o sono. Potenciados pela ansiedade e a angústia, sucedem-se taras, incestos, maldições hereditárias, reminiscências atávicas, desdobramento do eu, mutilações, tortura, crime: crime perfeito porque gratuito, no entanto confessado devido a uma sinistra (masoquista?) compulsão pelo castigo.

Como se não bastasse, há mais um Poe, inventor da ficção policial e criador de Dupin, o primeiro detetive literário. São três os contos precursores: "Os crimes da

New Jersey: Prentice Hall/ Englewood Clifford, s.d.; BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, Os Pensadores, 1975. Ver também as alusões a Poe nas duzentas páginas do dossiê "Baudelaire", in: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006; MORRISON,Toni. *Playing in the dark – Whiteness and the literary imagination*. New York: Random House, 1993.

rua Morgue”, com sua sequência “O mistério de Marie Rogêt”, e “A carta roubada”. A ênfase que Dupin reservava à pura dedução intelectual torna-o ancestral imediato de Sherlock Holmes. Lacan teve a honra de relançar Poe, ao dedicar nos *Écrits* todo um estudo a “A carta roubada”, com base na versão baudelairiana, no qual analisa a eficácia simbólica do objeto da narrativa.

* * *

Em suma, neste rápido esboço fica claro que o romantismo, solar ou das trevas, persiste como uma fonte inesgotável de alta literatura, que se recomenda pelo prazer de ler.

Walnice Nogueira Galvão é professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, *visiting scholar* da Columbia University e professora visitante da Université de Paris VIII e da University of Texas System. É autora de *Euclidiana*: ensaios sobre Euclides da Cunha (Companhia das Letras, 2009); *Mínima mímica* (Companhia das Letras, 2008); *Tapete afegão* (Companhia das Letras/ Nacional, 2008); *A donzela guerreira*. Um estudo de gênero (Senac, 1998), entre outros.

Hermanos e irmãos: As relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o romantismo

Maria Eunice Moreira

Resumo: O texto analisa a troca de ideias entre escritores românticos do Brasil e da Argentina sobre a nascente história da literatura nos dois países. Tanto os argentinos conheceram os textos dos brasileiros quanto estes leram a produção dos *hermanos,* sobretudo no período em que a Argentina vivia sob o domínio da ditadura de Rosas, e o Brasil vivenciava os tempos áureos do Segundo Reinado. **Palavras-chave:** história da literatura, romantismo brasileiro, romantismo argentino.

Abstract: *The text analyzes the ideas shared among Romantic writers from Brazil and Argentina on the emerging history of literature in both countries. Both Argentines and Brazilians came to know about the writing of each country, especially during the time when Argentina was ruled by the Rosas' dictatorship, and Brazil was living the golden age of the Second Empire.*
Keywords: *history of literature, Brazilian Romanticism, Argentine Romanticism.*

Introdução

Me pone miedo el sol de aquí.
Sarmiento, *Viajes*

São os novos bardos que tangem suas harpas
para entornar lúgubres elegias à liberdade da nação
que desce à tumba… e à pátria! à pátria que agoniza!…
Joaquim Norberto, "Indagações…"

Embora a historiografia literária brasileira credite aos europeus as primeiras reflexões sobre a literatura do Brasil, ressaltando as figuras do alemão Friedrich Bouterwek, do suíço Simonde de Sismondi, do francês Ferdinand Denis e do português Almeida Garrett, como as mais significativas para a formação da literatura nacional, um grupo de estudiosos de língua espanhola inseriu-se também nessa discussão. Provenientes da Europa, como Juan Valera e Adadus Calpe, ou oriundos de países da América do Sul, como Juan María Gutiérrez e José Mármol, esses intelectuais estabeleceram contato com a geração romântica brasileira e colaboraram com suas ideias para a nascente história da literatura. Tanto os argentinos conheceram os textos dos brasileiros quanto estes leram a produção dos *hermanos*, sobretudo no período em que a Argentina vivia sob o domínio da ditadura de Rosas, e o Brasil vivenciava os tempos áureos do Segundo Reinado. A diferença entre os regimes governamentais provocou o exílio de argentinos ao Brasil e ao Uruguai, e dessas circunstâncias desenvolveram-se, às vezes por baixo do poncho, como se diz no Sul do Brasil, fraternas relações literárias e culturais.

1. *Es preciso moverse!*[1]

A América Latina começou a aparecer culturalmente ao Brasil, em 1835, por ocasião do lançamento do *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*, obra de um autor identificado apenas pelo pseudônimo – "Um Brasileiro". O patriótico cidadão era o general José Inácio de Abreu e Lima, natural do Recife, onde nascera em 1794, como filho natural do padre Roma. Sua carreira militar iniciou-se em 1812 quando se matriculou na Academia Militar no Rio de Janeiro, instituição na qual obteve a patente de capitão de artilharia. De volta ao Recife, aderiu à revolução na qual seu pai participava, foi preso e obrigado a assistir ao fuzilamento de seu progenitor. Libertado, exilou-se nos Estados Unidos, transferindo-se logo depois para a Venezuela, onde integrou o exército de Simón Bolívar e recebeu o título de general e de Libertador da Nova Granada. Em 1831, deixou a Colômbia e retornou aos Estados Unidos, mas em seguida mudou-se para a Europa, continente no qual tomou conhecimento da abdicação de d. Pedro I, a quem conheceu pessoalmente e a quem expressou sua solidariedade.

No ano seguinte, 1832, o general voltou ao Brasil, onde suas posições favoráveis à monarquia o envolveram em polêmicas e diatribes, inclusive com o jornalista Evaristo da Veiga. Foi, porém, com o objetivo de defender o Imperador que escreveu o *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*, subintitulado "Análise crítica do projeto do dr. A. F. França, oferecido em sessão de 16 de maio último à Câmara dos Deputados, reduzindo o sistema monárquico constitucional, que felizmente nos rege, a uma república democrata: seguida de outra análise do projeto do deputado Rafael de Carvalho, sobre a separação da Igreja brasileira da Santa Sé Apostólica". A obra centra-se na formalização da denúncia do general contra o deputado baiano, dr. França, e da acusação de perjúrio, aleivosia e traição impetrada por esse deputado contra a pessoa do Imperador e das Augustas Princesas da Família Imperial. Excedendo, porém, aos propósitos políticos, transforma-se num libelo sobre a situação político-cultural do Brasil, apresentando as considerações de um arguto militar acerca das repúblicas americanas onde viveu, especialmente Estados Unidos, México e Colômbia, para comparar a situação brasileira em relação ao continente americano.

Na seção final do *Bosquejo*, intitulada "Nosso estado intelectual", Abreu e Lima analisa o quadro cultural brasileiro e refuta qualquer possibilidade de conformação de uma vida literária no Brasil. O argumento que apresenta fundamenta-se na origem

1 Expressão de autoria de José Mármol.

histórica do país, pois "descendentes de uma nação mesquinha em conhecimentos, pobre de ciências e de artes, não podemos elevar-nos à categoria de outros povos educados no centro de uma vasta erudição".[2] Tanto Portugal como o Brasil contam com alguns homens distintos pelo saber, que produziram obras de caráter geral – dicionários, memórias, ou publicações em ciências exatas ou experimentais, e até mesmo produções de caráter literário, entre as quais menciona o *Caramuru*, *O Uraguai* e *Marília de Dirceu* – mas isso não garante a existência de um patrimônio literário nacional.

Segundo o general Abreu e Lima, o estado intelectual do Brasil é negativo: a situação brasileira não se coaduna com o estágio da ilustração dos outros povos, não satisfaz às aspirações da população nascente, e os parcos conhecimentos de alguns habitantes desaparecem no meio da *imperícia* do povo. A questão agrava-se quando ele afirma ainda que o país não registra um elenco de homens abalizados nas ciências de utilidade, de gosto e de ornato. A avaliação global, decorrente da observação do general, é resumida de forma negativa: "É mister confessarmos que em tudo somos medíocres e escassos".[3]

Colocadas no cenário brasileiro da primeira metade do século XIX, as palavras do general constituíram-se em uma verdadeira "seta ervada", como ele mesmo previu, a "ferir muito amor-próprio exaltado".[4] A seta fica mais ervada quando os argumentos contrários do autor do *Bosquejo* se confrontam com a posição defendida por Domingos José Gonçalves de Magalhães. Um ano depois da publicação do livro de Abreu e Lima, isto é, em 1836, o autor de *Suspiros poéticos e saudades* lê, em Paris, perante uma plateia de estudiosos do Instituto Histórico da França, o "Discurso sobre a história da literatura brasileira", no qual afirmava que o Brasil possuía uma literatura, apresentando como prova cabal de sua afirmativa a história dessa literatura.

Em outro ponto, a distância entre os dois textos não é apenas de ordem geográfica. Enquanto Magalhães desviava o olhar e aproximava seu país natal do continente europeu com o qual grande parte dos brasileiros desejava romper ligações, o general Abreu e Lima punha o dedo na ferida e considerava esse mesmo país no contexto cultural da América do Sul, já antecipando uma situação que seria intensificada por questões políticas.

2 LIMA, José Inácio de Abreu e. *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*. Niterói: Tipografia Niterói do Rego, 1835, p. 124.

3 Idem.

4 Idem.

No Brasil, o tráfego de ideias com a América espanhola, especialmente com a Argentina, acentua-se a partir da década de 1840. De lá, vinham intelectuais e políticos, que, indignados com a política de Juan Manuel de Rosas, viajavam anonimamente ao Brasil. Aqui esses homens não só aplaudiam a política do Segundo Reinado, que acolhia os estudiosos nacionais em sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, das quais o próprio Imperador participava e as quais presidia, como conheciam os literatos brasileiros, com eles conviviam e repartiam ideias sobre as duas literaturas em formação – a brasileira e a argentina.

Joaquim Norberto, em especial, revela-se um ponto de convergência para o fomento dessas relações literárias. Em 1844, publicou no *Minerva Brasiliense*, Jornal de Ciências, Letras e Artes, do Rio de Janeiro, suas "Indagações sobre a literatura argentina contemporânea", provavelmente motivado pelo "Certamen poético", realizado em Montevidéu, em 1841, quando foi discutida a literatura argentina, no movimento pós-revolucionário de 1830. Entrava em jogo, nesse Certamen, o caráter nacional que a literatura vinha tomando entre os argentinos, o que, certamente, chamou a atenção do nacionalista brasileiro.

O trabalho de Joaquim Norberto apresenta uma análise circunstanciada da obra poética de alguns dos primeiros autores argentinos, assumindo caráter de precursoriedade em relação aos estudiosos daquele país. Muitos anos mais tarde, na década de 1960, o crítico argentino Félix Weinberg reconheceu a posição de primazia de Norberto, ao afirmar: "[…] *es un verdadero precursor pues precede a Juan María Gutiérrez y a los estudios más recientes todavía de Ricardo Rojas, sin olvidar los juicios expuestos por Marcelino Menéndez y Pelayo en su Historia de la poesía hispano americana*".[5]

O artigo publicado no *Minerva* teve repercussão imediata. Esteban Echeverría, um intelectual argentino, em exílio no Uruguai nessa ocasião, motivado pela análise de Norberto, insistiu com seus compatriotas que passavam pelo Rio de Janeiro para buscar aproximação com o autor do artigo. Escreve Echeverría a um amigo que sairia do Rio de Janeiro em direção ao Chile:

> *En el n. 10 de la "Minarva (sic) brasiliense" hay un artículo sobre la literatura argentina que debe llegar a Chile y publicarlo. Hay muchos aqui que desearían ver la continuación prometida. Procure relacionarse con el autor de esse artículo y estimúlele a continuar suas indagaciones. Nos conviene mucho el juicio (que no puede ser sino imparcial) de los extran-*

5 WEINBERG, Félix. *La literatura argentina por un crítico brasileño en 1844.* Rosario: Universidade Nacional del Litoral, 1961, p. 34.

jeros. Es el modo de confundir a los envidiosos y a los pandilleros. El autor de esse artículo manifiesta buen criterio literário y un conocimiento poco común, aun entre nosostros, de la literatura argentina.[6]

Ademais da importância da avaliação de um estrangeiro sobre a literatura argentina, que favorece a isenção crítica, Echeverría pôde vislumbrar no artigo de Norberto uma tomada de posição e uma maneira de provocar certas suscetibilidades que o quadro político em que vivia engendra. Joaquim Norberto, como se sabe, era contra os governos imperialistas, e sua visão nacionalista dominava a elaboração de seus textos, quer abordasse a literatura do Brasil quer a de outros países. Echeverría é francamente favorável à publicação do artigo do estudioso brasileiro, a ponto de para isso comprometer-se ou expor-se mais do que devia ou podia, justificando sua posição por razões que vão além das meramente literárias, como se depreende do que escreve, insistindo com a divulgação do texto de Norberto.

Si no se dice la verdad, la literatura no pode adelantar, porque el pueblo no tiene critério próprio, y ni las obras ni los talentos serán apreciados debidamente. Soy de opinión que se debe hablar sin embozo y alto cuando se trata de progreso literario y político: – Estoy resuelto a hacerlo, sufra el que sufra. De outro modo no se anda, se retrocede o se está inmoble. Haga usted y todos los amigos de Chile lo mismo, para que marchemos unidos em espíritu y en tendencias.[7]

Do ponto de vista literário, a crítica sobre a literatura de sua terra é verdadeira, isto é, a análise de Norberto é por ele endossável; do ponto de vista político, ela também estimula o progresso. Nada mais moderno e coerente, portanto, do que a associação entre literatura e política, na época de Norberto e de Echeverría.

Nesse mesmo tempo, escreve a Juan María Gutiérrez, outro argentino que se encontrava no Rio de Janeiro, vindo da Europa, contando-lhe a impressão que o artigo lhe havia provocado: "*Contiene a más verdades que ninguno de nosotros se ha atrevido a proclamar por no herir a los que no han perdonado medio para desconceptuarnos*".[8]

6 Carta desde Montevideo de fecha de 24 de Diciembre de 1844, a un amigo próximo a salir para Chile del puerto de Rio de Janeiro. ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1951, v. 1, p. 552-3.

7 Idem.

8 Idem.

Gutiérrez imediatamente procurou Joaquim Norberto para uma entrevista, forneceu-lhe materiais e informações para o segundo artigo que havia anunciado e recebeu do brasileiro um exemplar autografado de *Modulações poéticas*, de 1841, em que escreveu: "Ao Ilmo. Sr. D. Juan María Gutiérrez oferece o Autor". Gutiérrez anotou a lápis, abaixo da assinatura: "febrero 24 de 1845 R. de Janeiro".

Sabe-se que Norberto não publicou o segundo artigo sobre a literatura argentina, mas, por outro lado, a presença de Gutiérrez na história da literatura que o brasileiro redige é significativa, se não das relações de amizade entre os dois, pelo menos da coincidência de pensamentos entre eles. Na década de 1840, Joaquim Norberto publicou dois ensaios de historiografia literária no *Minerva Brasiliense* – "Estudos sobre a literatura brasileira durante o século XVII" (1843) e "Considerações gerais sobre a literatura brasileira" (1844) –, embrionários dos capítulos de sua inconclusa *História da literatura brasileira* que passou a publicar na *Revista Popular*, a partir de 1859. Dos sete capítulos publicados, quatro se referem aos escritos de Juan María Gutiérrez que não só é mencionado como fonte para sua proposta historiográfica, como textualmente comparece em citações:

> Os importantes trabalhos, em que tantos ilustres literatos se hão ocupado de nossa literatura, me serviram na confecção desta história; citando muitas vezes seus belos trechos, me escudo na sua opinião mais segura e de mais critério, que por certo não é a minha. Cabe pois aqui louvar [...] entre os americanos Santiago Nunes Ribeiro, J. M. Gutiérrez e J. Mármol.[9]

José Mármol, mencionado por Joaquim Norberto, é também argentino e veio para o Brasil, em 1843, fugindo de Rosas, tendo fixado residência no Rio de Janeiro. A estada na capital do Império permitiu-lhe o contato com os românticos brasileiros e com os empreendimentos nacionalistas que movimentavam essa geração de intelectuais. José Mármol escreveu no *Minerva Brasiliense*, como registrou em carta a Gutiérrez, "Escribo también en la *Minerva*", datada de 13 de setembro de 1845, mas sua contribuição mais significativa encontra-se em *Ostensor Brasileiro*, um jornal editado por Vicente Pereira de Carvalho Guimarães e João José Moreira.

Nesse periódico, o jovem argentino encontrou espaço para publicar seus ensaios reunidos em duas séries distintas. A primeira, denominada "Fragmento da minha

9 SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. In: *Revista Popular,* Rio de Janeiro, v. 5, jan.-mar. 1860, p. 21-33.

carteira de viagem",[10] que apareceu em 1845, esboça uma perspectiva americana, ao refletir sobre a necessidade de o fazer literário, nos novos territórios americanos, liberar-se dos preceitos europeus e ao preconizar a independência literária como corolário da autonomia política. A apresentação desses tópicos nesse primeiro conjunto de artigos amplia-se, sobretudo, nos números seguintes do *Ostensor Brasileiro*, para os quais Mármol contribuiu com outro feixe de artigos, sob a identificação "Juventude progressista do Rio de Janeiro".[11]

Nesses estudos, também adota uma perspectiva americana, enfatizando a necessidade de rompimento com os velhos padrões europeus. Para o articulista argentino, a novidade literária da América provém do romantismo, movimento que constitui a vanguarda, que traz a modernização. Segundo ele, juventude, romantismo e progresso são termos quase equivalentes, pois seus objetivos encaminham para a renovação, e é isso que pretende e exige para a América, também nova.

Disposto a realizar uma análise do papel da juventude na construção da literatura, Mármol observa ausência de diretrizes entre os literatos e, por isso, não reconhece uma literatura nacional representativa, no Brasil. A pretendida renovação literária não encontra ressonância na sociedade brasileira, cujos parâmetros são ainda muito conservadores. Segundo a sua avaliação, a sociedade está fadada ao isolamento e à esterilidade, a não ser que forças inteligentes revertam o quadro cujo diagnóstico não é favorável. Falta ao Brasil uma "efervescência social e política que acompanhe e sustente os processos de mudança literária".[12] Mármol deseja que a literatura nacional nasça da verdadeira emancipação do Brasil e almeja "exportar para os intelectuais cariocas o impulso liberador, traduzido à moda argentina",[13] como diz Adriana Amante.

Escrita em 1846, no momento em que o Império brasileiro buscava sedimentar seu poder, através da instituição de mecanismos legitimadores de sua potência, principalmente alicerçados nas ideias nacionalistas dos componentes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo chefe e presença marcante é o imperador Pedro II, a avaliação desse estrangeiro poderia provocar objeções por parte dos brasileiros

10 MÁRMOL, José. Fragmento de minha carteira de viagem. *Ostensor Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1845.

11 Idem. Juventude progressista do Rio de Janeiro. *Ostensor Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1846.

12 Idem.

13 AMANTE, Adriana. O estrangeiro, muito romântico – a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina.* Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000, p. 154.

mais comprometidos com o processo cultural. No entanto, Mármol recebe acolhida por parte do grupo romântico. Esse assentimento pode ser medido pelo fato de que Joaquim Norberto, que havia publicado em 1841 um "Bosquejo da história da poesia brasileira",[14] introdutório a *Modulações poéticas*, e se dedica à escrita de um livro sobre a *História da literatura brasileira,* recorre às ideias do amigo argentino para subsidiar seu empreendimento. A sintonia entre os dois talvez resulte do fato de que, para ambos, o quadro brasileiro apresenta deficiências, em função da feição particular que tomou o processo de emancipação da colônia em relação a Portugal, onde não houve uma ruptura violenta, possibilitando a permanência de padrões conservadores e ultrapassados.

A contribuição de José Mármol para a nascente literatura brasileira poderia ter sido mais expressiva se ele continuasse vivendo no país. No entanto, ao fim de três anos no Brasil, a saudade de sua terra e de sua gente levou-o a empreender, em abril de 1846, a viagem de retorno à pátria natal. A volta à Argentina proporciona-lhe oportunidade para estabelecer o confronto entre o cenário de sua origem e o novo, o diferente, vivido no Brasil. A comparação que decorre de sua observação permite-lhe reconhecer que, apesar dos problemas ainda evidentes na incipiente sociedade brasileira, há "uma Constituição que determina com precisão os direitos e os deveres do governo e do povo, e uma liberdade que é, sem disputa, um feito positivo e não uma teoria de escritores".[15] Ao contrário do Brasil, na Argentina, onde o ordenamento político ainda é precário, a nação ressente-se de uma situação mais definida, fundamentada em instituições legais reconhecidas.

As relações literárias entre o Brasil e a Argentina voltariam novamente à cena quando, em 1856, Gonçalves de Magalhães foi alvo da severa crítica do jornalista José de Alencar sobre a epopeia *A confederação dos Tamoios.* Juan María Gutiérrez publicou no jornal argentino *El Orden*, de Buenos Aires, dois artigos sobre o autor da epopeia, comprovando, mais uma vez, que argentinos e brasileiros estavam atentos às realizações literárias de seus países. Tendo como palco a cidade do Rio de Janeiro, as cartas escritas pelo futuro autor de *O guarani* contra a obra que deveria ser a epopeia nacional motivam uma polêmica que envolve nomes nacionais

14 SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Modulações poéticas. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone.* Textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

15 WEINBERG, Félix. *La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1844.* Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, Universidade Nacional del Litoral, 1961.

de renomada consideração, como o poeta Araújo Porto-Alegre, o venerando frei Monte Alverne e o próprio imperador d. Pedro II, que escreve para defender o poeta, seu amigo e protegido. A polêmica sobre *A confederação dos Tamoios* teve ampla repercussão no Brasil, mas chegou também à Argentina através do ensaio de Gutiérrez.[16]

Nos dias 10 e 11 de janeiro de 1857, respectivamente, nos números 429 e 430 do jornal *El Orden*, aparece o longo estudo crítico sobre "Um poema brasileiro – *A confederação dos Tamoios*, poema por Domingos Gonsalves [sic] de Magalhães. – Rio Janeiro [sic] en casa de Paula Brito, impresor de la corte. 1856: 1 v. fol. men. de 340 págs.". Sob o pseudônimo Ômega, Gutiérrez emite seu juízo sobre a epopeia brasileira e destaca os aspectos que considera positivos na construção poética de Magalhães.

Posteriormente, em 1872, esse estudo foi transcrito na *Revista del Rio de la Plata* e, nesse novo momento, Gutiérrez justifica as razões pelas quais inclui seu artigo na revista que está sendo lançada em Buenos Aires: "*Ahora que tenemos una Revista a nuestra disposición, queremos dar nuestro nombre al presente juicio crítico que apareció bajo um seudónimo en un de los diários de Buenos Aires, hace ya algun tiempo*".[17] E conclui com a seguinte observação: "– *Aprovechamos también esta oportunidad para corregirle, sin alterarle en lo principal, y para insertar la carta que el autor nos dirigió desde Paris, contestando a algunas de nuestras observaciones, así que llegarón a su conocimiento*".[18]

A carta que Gutiérrez publica, 25 anos após a polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*, constitui a primeira – e talvez única – manifestação de Gonçalves de Magalhães sobre o poema tão combatido por José de Alencar. O texto, não datado, impede a definição de quando o poeta brasileiro escreveu essas palavras ao estudioso argentino. As hipóteses sobre esse fato podem variar, e uma delas nos leva a pensar que o passar do tempo fosse necessário para que o poeta conseguisse finalmente manifestar-se sobre o objeto da liça. Hipóteses à parte, a carta de Magalhães expressa a surpresa com que recebeu a crítica – "Grande foi a surpresa que experimentei com a leitura desta análise que revela um espírito ilustrado e reto e que tanto realce dá à

16 Curiosamente, no desenrolar da polêmica, no Brasil, aparece no *Diário do Rio de Janeiro*, de 31 de julho de 1856, um artigo assinado por Ômega, pseudônimo até hoje não desvendado. Tal coincidência entre os dois "Ômega" leva-me a conjecturar que o Ômega, que publica no jornal brasileiro, é o mesmo Ômega do jornal argentino, ou seja, Juan María Gutiérrez.

17 GUTIÉRREZ, Juan María. Un poema brasileño. *A confederação dos tamoios*, poema por Domingos Gonçalves de Magalhães. *Revista del Rio de la Plata,* Buenos Aires, n. 12, t. 3, p. 481-520, 1872.

18 Idem.

minha obra, pois apresentada ao modo que V. o faz será mais conhecida e apreciada, única recompensa que alcançam entre nós as tarefas literárias"[19] –, e ressalta o sentido que atribui ao texto:

> Porém indicando-me o de V. que dá maior realce à crítica, aumenta minha satisfação e não pude resistir ao veemente desejo de dirigir a Vd. a expressão de minha sincera gratidão pela honra que dispensa a meu poema, dando uma favorável notícia dele a seus compatriotas, sem que lhe movam a proceder assim as considerações de amizade.[20]

O parágrafo mais significativo da carta, porém, diz respeito à manifestação do poeta brasileiro sobre sua própria epopeia, escrita em 1856:

> Em obras de tão longa e difícil execução, em que a imaginação não exclui o verdadeiro, senão que mais bem lhe dá esplendor, qualquer que as empreende e as realiza como melhor lhe parece, não deve ser tão vão que se julgue invulnerável à crítica, a não ser que se conte no número daqueles imortais que todas as nações consideram como nossos melhores guias na bela interpretação da natureza. Por outra parte, e do mesmo modo, tampouco a crítica de quem julga é menos falível que o gosto estético que preside àquelas composições, e não poucas vezes o que para um parece descuido ou desacerto é para outros efeito de um estudo esmerado, posto que nossos juízos e sensações variam segundo as circunstâncias, não só de indivíduo a indivíduo, senão também segundo as diversas faces de um mesmo assunto, sem que poeticamente falando sejam uns mais verdadeiros que outros. A multiplicidade e a variedade da natureza em sua própria unidade é causa do modo diferente com que se expressam os afetos, sem o qual não se conseguiria ser original na constante reprodução de uns mesmos tipos. Seria impossível a poesia se os caracteres humanos, assim como o espetáculo da natureza, ostentassem rigorosas formas geométricas. Estranha coisa é, e sem dúvida frequente, que aquelas passagens de uma obra de engenho que seu autor considera mais fracas passam quase sempre sem despertar o menor reparo, e recaia a crítica sobre pontos imprevistos e em sentido inteiramente oposto ao que pudesse presumir o autor. Tão vários são os juízos humanos![21]

19 MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Carta a Juan María Gutiérrez. In: MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís. *A confederação dos Tamoios* por Domingos José Gonçalves de Magalhães. Curitiba: Editora da UFPR, 2007, p. 659. (Letras do Brasil, 7).

20 Idem.

21 Idem.

Para Gutiérrez, o poema de Magalhães, que "pode com mais razão que seu compatriota, o autor do poema *Uruguai*, dizer ao seu: *serás lido!* Será [lido] em todas as partes", adquire um duplo valor: "não somente um poema mas uma bela ação". É por isso, por esperar que a juventude argentina se oriente pelo trabalho do brasileiro e promova a literatura pátria, que Gutiérrez estimula a leitura do original "*a la generación joven de Buenos Aires que hoy se prepara a ilustrarlo en un dia próximo con las producciones de su espíritu privilegiado*".[22]

Gutiérrez sublinha, mais uma vez, no texto de Magalhães, o aproveitamento da paisagem como elemento marcante na composição da literatura brasileira, almejando que os argentinos vislumbrem o diferencial que seja capaz de sustentar o patrimônio literário de sua terra. No entanto, ele também sabe que as condições do país não apontam para esse lado; a Argentina vive uma crise política e deve buscar outro norte para o fazer literário, que virá exatamente dessa nova conformação política.

José Mármol dizia que as ideias não têm pátrias, mas essa não é a discussão que se impõe nesse momento. "As ideias não têm pátrias" pode significar, no contexto em que se inscrevem essas reflexões – a década de 1840 do século XIX; em espaços distintos e distanciados – o Brasil e a Argentina, em particular; através de homens que mantiveram fugazes e efêmeras relações – Gutiérrez passou pelo Brasil, em viagem, José Mármol permaneceu no Brasil menos de três anos e Joaquim Norberto, pelo que se sabe até hoje, nunca visitou um país da América do Sul ou sequer deixou o Rio de Janeiro –, que a circulação de ideias independe do espaço geográfico. Tanto no Brasil quanto na Argentina, nesse momento, o pensamento nacionalista transita de um lado para outro, não obstante a diferença entre as estruturas políticas e literárias vivenciadas por essas nações.

Quando a geração romântica brasileira começou a perder força, resultando no afastamento entre os *hermanos* e os brasileiros (Joaquim Norberto envelhecia, Mármol assumiu a Biblioteca Nacional, em Buenos Aires, antecipando com sua sina, a cegueira, a do futuro diretor, Jorge Luis Borges), parecia ter chegado ao fim a troca cultural entre as duas nações. Eis quando surge o livro de Eduardo Perié, quatro anos antes da proclamação da República brasileira, ou seja, em 1885: *A literatura brasileira nos tempos coloniais – do século XVI ao começo do XIX*, subintitulado "Esboço histórico seguido de uma bibliografia e trechos dos poetas e prosadores daquele período que fundaram no Brasil a cultura da língua portuguesa".

22 GUTIÉRREZ, Juan María. Un poema brasileño. *A confederação dos tamoios*, poema por Domingos Gonçalves de Magalhães. *Revista del Rio de la Plata*, Buenos Aires, n. 12, t. 3, p. 481-520, 1872.

De rara circulação entre nós, algumas particularidades cercam essa edição: Eduardo Perié, um argentino, escreve em língua portuguesa uma história da literatura brasileira, publica-a em Buenos Aires pela Casa Editora Eduardo Perié e menciona, no texto dirigido "Ao leitor", introdutório à obra, que se trata de um trabalho "proêmio dos que com mais tempo e mais estudos [se] propõe a publicar a respeito do Brasil". Outro detalhe acrescenta-se à edição: a história da literatura de Perié compõe um volume da coleção "Biblioteca Luso-Brasileira", "cuja primeira série completa este primeiro volume", conforme esclarece. O livro é resultado de suas observações sobre o país e, mais que isso, seu lançamento se deve ao pedido de seu amigo brasileiro Félix Ferreira,[23] que não só propusera o empreendimento como o auxiliara na reunião do material necessário para sua realização, escrevendo notas, indicações e algumas partes da obra.

2. Estrangeiros e românticos

Estranhas relações essas entre *hermanos* e irmãos, entre argentinos e brasileiros. Alicerçadas geralmente no silêncio, citadas com raridade e parcimônia, ocultadas por motivos políticos e ideológicos, sobretudo de lá para cá, tornam-se, porém, vozes soantes para a leitura da história da literatura de ambas as nações. Para o Brasil, o aval dos estudiosos estrangeiros, agora representado pelos intelectuais do Sul do continente, continua a tradição brasileira que os primeiros estudos historiográficos anunciaram: a persistência nas condições naturais do país, especialmente a natureza como elemento fundador da literatura nacional. A natureza tropical, vista pelos olhos desses argentinos, reforça o projeto imperial de constituição da literatura – e da nação – razão pela qual podem publicar seus "Fragmentos" nos jornais do Rio de Janeiro. O escritor argentino, exilado e politicamente deslocado em sua terra, era bem-vindo no Brasil onde desfrutava da posição de "viajante estrangeiro nas demandas do movimento romântico brasileiro".[24]

23 Félix Ferreira atuou como escritor, jornalista, livreiro e estudioso da arte. Colaborou na revista *Cruzeiro do Brasil*, do Rio de Janeiro, e na folha ilustrada *O guarani*. Foi autor dramático e tornou-se editor, em meados de 1877, criando a empresa Félix Ferreira & Cia., pela qual publicou coletâneas de autores clássicos, como Luís de Camões, Diogo Bernardes, Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Em 1885, lançou o livro *Belas artes*: estudos e apreciações, pela editora Baldomero Carqueja Fuentes, do Rio de Janeiro.

24 AMANTE, Adriana. O estrangeiro, muito romântico – a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas culturais na América Latina.* Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000, p. 151-8.

Na Argentina, a metáfora de Echeverría de que o sol punha medo a seus olhos podia significar que a nascente literatura pátria, do outro lado da fronteira, tinha outro projeto e outra mirada. Entre os *hermanos*, a natureza não se apresentava como o signo orientador para a expressão literária. Para lá, o passado também tinha de ser encarado, como no caso do Brasil. No entanto, enquanto os brasileiros revolviam os anos anteriores à Independência em busca da tradição literária, como ensina a lição de Ferdinand Denis, para nele encontrar o produto representativo desse país solar e natural, na Argentina, do lado de lá, para usar uma expressão do escritor gaúcho Aldyr Schlee, onde a planura se impõe mais do que o sol, havia necessidade de "borrar" o passado para buscar outra construção, talvez mais voltada para a civilização do que para a barbárie.

Acentuam-se agora as diferenças entre os dois círculos culturais e literários. O romantismo do Brasil e o romantismo argentino movimentam-se em duas direções. No Brasil, Pedro II e sua forma de governo unificam e centralizam a pretensão de um império sólido e consistente, exercendo seu papel de mecenas sobre o grupo de intelectuais que com ele compartilham a possibilidade desse romantismo. Não há fissuras entre o grupo da nação e os literatos brasileiros que desejam promover a literatura nacional. Na Argentina, ao contrário, o romantismo deve afigurar-se com outra concepção: não há um passado que una o governo e os intelectuais, e esses almejam escrever a sua literatura em oposição ao governo central. Se, no Brasil, a literatura reforça o poder instituído, na Argentina, ao contrário, a formação dessa literatura transforma-se em elemento de contrapoder.

Hermanos e irmãos, quando discutiam a arte nacional a partir de sua condição de colonizados; *hermanos* e irmãos, quando entendiam que o nascimento da literatura deveria ter como berço os feitos da nação; *hermanos* e irmãos, quando buscavam fundar o cânone e orientar sua sedimentação pelo signo da nacionalidade. Diferentemente do Brasil, em que a política – bem ou mal – se aglutinava em torno de um chefe contrário ao confronto e de formação culta, os *hermanos* viveram sob a égide de caudilhos para quem, entre armas e letras, prevaleciam as primeiras e o poder da palavra era muitas vezes silenciado.

Por isso é possível entender a citação de que o sol daqui lhes punha medo. A metáfora indica que outro signo, distanciado da exuberante paisagem natural brasileira, talvez fosse mais adequado para escrever a literatura de uma pátria, que se desenhava como nação, com outras particularidades. Como disse o brasileiro mais conhecedor da literatura argentina, o crítico Joaquim Norberto, necessitam os castelhanos eleger outro motivo, mais afinado à sua realidade histórica e cultural, para então "tanger

suas harpas". Estranhas relações e ocultas pretensões entre um grupo de homens que, muitas vezes separados pela disputa da terra ou pela ideologia de seus dirigentes, encontraram na palavra uma forma de aproximação e convivência.

Maria Eunice Moreira é professora na Pontifícia Universidade Católica (RS) e editora da revista *Letras de Hoje*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); e da revista binacional *Navegações* – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, juntamente com Vania Pinheiro (Universidade de Lisboa), desde 2007. Organizou *Gonçalves Dias e a crítica portuguesa no século XIX* (Portugal: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, 2010) entre outros.

Teatro romântico e escravidão

João Roberto Faria

Resumo: Como o teatro brasileiro dos tempos românticos representou o negro e a escravidão nos palcos e nos textos dramáticos? O artigo tenta dar uma resposta a essa questão – passando em revista as principais obras e autores que a abordaram –, a partir de uma sugestão colhida em texto de Brito Broca, para quem a literatura brasileira fez abolicionismo romântico e realista. **Palavras-chave:** teatro romântico, teatro realista, história do teatro brasileiro.

***Abstract:** How did the Brazilian theatre of a romantic epoch represent the Negro and the slavery on the stage and dramatic texts? The article tries to give an answer to that question, by going through the main works and authors that focused on the question, beginning with a suggestion found in a text by Brito Broca, to whom the Brazilian literature created a romantic and realistic abolitionism.* ***Keywords:** romantic theatre, realistic theatre, history of the Brazilian theatre.*

Meu ponto de partida para esta breve apresentação é o artigo de Brito Broca, intitulado "O bom escravo e *As vítimas-algozes*", escrito em 1958 e publicado no livro *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*.[1]

Ele comenta algumas obras que abordaram a questão da escravidão, no período romântico, e formula a seguinte hipótese: a propaganda abolicionista se fez na literatura de duas maneiras: em uma "mostrando o escravo como uma criatura cheia de virtudes, superando os males da instituição; noutra mostrando-o como um ser infeliz e miserável, levado ao vício ou ao crime por culpa exclusiva do cativeiro. No primeiro caso temos uma imagem idealizada e romântica do negro, que o torna até superior ao branco. No segundo, uma imagem realista: o escravo dificilmente poderia ser bom na condição nefanda a que o relegava o cativeiro".

Brito Broca diz ainda que o protótipo do escravo idealizado surge com o romance *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, em 1852, com o qual o abolicionismo romântico ganha impulso. Trata-se de um "abolicionismo que pretendia inspirar o horror ao cativeiro por meio da exaltação do escravo". A essa linhagem pertence o romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1875), e a peça teatral *Mãe* (1860), de José de Alencar. Ao abolicionismo realista, para usar os termos do autor, pertencem a comédia *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, e as novelas intituladas *As vítimas-algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo. Brito Broca acrescenta ainda duas obras posteriores ao período romântico em que se encontra o abolicionismo realista: *O escravocrata*, drama de Artur Azevedo e Urbano Duarte, e *A carne*, romance de Júlio Ribeiro.

É evidente que Brito Broca não esgotou o assunto. Tendo escrito um artigo curto, deu poucos exemplos para ilustrar sua ideia. Se quisermos avançar no mesmo caminho indicado por ele, buscando outras obras e pensando na diferença entre o abolicionismo romântico e o realista, logo de cara perceberemos que quase não temos outros exemplos no terreno do romance. O negro, liberto ou escravo, não ocupou o centro das narrativas em nossa literatura romântica. Além da escrava Isaura – que era branca, como todos sabem – e dos negros que protagonizam as novelas de Macedo, outros personagens que poderiam ser lembrados só desempenham papéis secundários. É o caso do moleque Tobias, de *A moreninha*, de Macedo; de Vidinha, mulata não escrava das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; ou de Joaninha, a mulata sedutora de *As minas de prata*, de José de Alencar. Não há críticas à escravidão nessas obras ou em outras de Bernardo Guimarães,

1 BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. São Paulo: Polis/INL, 1979, p. 271-3.

em que o negro é personagem: *Lendas e romances*, *Rosaura, a enjeitada*, *Maurício* e *O garimpeiro*. Raymond Sayers, no livro *O negro na literatura brasileira*, menciona alguns escritores menos conhecidos como autores de obras antiescravistas: Pinheiro Guimarães (*O comendador*, 1856), José Silva Pereira (*Cenas do interior*, 1865); Júlio Leal (*Cenas da escravidão*, 1873).

Se o romance romântico não fez do negro e da escravidão assuntos centrais, preferindo o índio, os costumes urbanos da burguesia, os costumes do interior do país e o passado histórico, o teatro não se fez de rogado. Lembremos, para começar, que não há nenhum herói negro nos romances de Alencar, mas o escravo protagoniza duas de suas peças teatrais, consideradas antiescravistas por Brito Broca.

Antes de Alencar, também o teatro romântico fez do negro e do escravo personagens secundários, importantes apenas para dar às peças a tão desejada cor local na reconstituição dos costumes. Nas comédias de Martins Pena, representadas no final dos anos 1830 e ao longo da década de 1840, a escravidão surge eventualmente como pano de fundo da ação, e por vezes o autor vai além do registro cômico, apontando aqui e ali a sua ignomínia. Como afirma Vilma Arêas, os escravos, "desvestidos de características humanas, sem voz e sem razão, são vistos a trabalhar o tempo todo, chicoteados, empurrados, enganados, enquanto, um palmo acima, a trama desenrola-se e os demais personagens giram segundo o vivíssimo ritmo desse teatro".[2]

Um bom exemplo dos maus-tratos a que eram submetidos os escravos está na comédia *Os dois ou O inglês maquinista*. A certa altura, a personagem Clemência interrompe a conversa que está tendo com amigos, pois ouve barulho de louça quebrada. Ela vai à cozinha, nos bastidores, e chicoteia as escravas pela louça que na verdade havia sido quebrada por um cão. Em seguida entra em cena quase sem fôlego, dizendo que não gosta "de dar pancada". Em várias outras comédias o escravo aparece como figurante, o que levou Sílvio Romero a observar que "uma das máculas nacionais que mais vivamente aparecem nas comédias do nosso compatriota é, sem dúvida, a escravidão". E mais: "Não há nenhuma de suas obras conhecidas em que direta ou indiretamente ela não apareça; não há nenhuma em que não exista alguma referência à nefanda instituição por palavras que seja. Os termos *preto*, *negro*, *escravo*, *moleque*, *mucama*, *meia-cara* lá estarão, ao menos para dar testemunho do fato".[3]

2 ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 26.

3 ROMERO, Sílvio. *Martins Pena*. Porto: Livraria Chardron, 1901, p. 115.

As comédias de Martins Pena, nascidas da observação da vida social, registram os costumes brasileiros de seu tempo, mas principalmente das camadas populares, dos homens brancos e pobres. Quando o escravo surge em cena, ainda que de modo degradado e rebaixado, não há uma crítica contundente ou explícita nos diálogos ou nas ações dos personagens, que nos permita enxergar uma posição clara do autor contra o cativeiro.

O mesmo se pode dizer do negro que aparece no drama *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo, representado em 1849. O personagem Daniel é um guia de cego e tem papel secundário na trama, em cujo centro estão dois irmãos que amam a mesma mulher. Não há aqui nenhuma preocupação com o problema da escravidão, que o autor abordará nas novelas *As vítimas-algozes*, vinte anos depois, com forte colorido abolicionista. O que talvez explique tal discrepância seja o fato de que, na época em que *O cego* foi encenado, a própria ideia da abolição da escravidão não estava na ordem do dia. Nem mesmo o Partido Liberal tinha simpatias pelo fim do cativeiro, que, no entanto, estava com os seus dias contados a partir justamente de 1850, com a interrupção do tráfico de escravos. O choque na economia foi brutal e redesenhou a vida urbana do país, que ganhou investimentos vultosos, antes destinados à compra de escravos. Uma prova curiosa de que essas mudanças provocaram protestos é uma comédia publicada no mesmo ano de 1850: *Os ingleses no Brasil*. O autor, José Lopes de La Vega, espanhol radicado no Brasil, escreveu-a para criticar a extinção do tráfico de escravos.

Com as transformações econômicas que se dão ao longo da década de 1850, forma-se no Brasil uma pequena burguesia que passa a ver com bons olhos as ideias liberais. A partir de 1855, o Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, passa a encenar várias peças francesas que apresentam com cores muito positivas a vida burguesa e seus valores éticos, como o trabalho, o casamento e a família. A escravidão nos separa dessa sociedade avançada, civilizada, algo que incomoda os espíritos jovens. É nesse ambiente que Alencar surpreende todos, depois de fazer sucesso com *O guarani*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, entre janeiro e abril de 1857. Em novembro desse ano ele põe em cena sua segunda comédia, *O demônio familiar*, trazendo para o centro do palco o escravo doméstico, o moleque Pedro, que arma uma sequência de confusões com suas mentiras, separando jovens que se amam e desestabilizando a família do jovem médico Eduardo. Não há maldade em seus atos: ele quer apenas que seu senhor se case com uma mulher rica para ser cocheiro e vestir um uniforme vistoso. Descoberto, Pedro não é punido com chibatadas ou qualquer outra forma de violência. E nem é posto à venda. Criando um desfecho surpreendente, Alencar faz Eduardo libertar o moleque, colocando em sua boca as seguintes palavras:

> Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (a Pedro) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes.[4]

Que significado guarda esse desfecho? Uma crítica à escravidão? Para alguns estudiosos, sim. Machado de Assis, por exemplo, considera *O demônio familiar* e o drama *Mãe* "um protesto contra a instituição do cativeiro".[5] Outros críticos, levando em conta que na maturidade Alencar foi político conservador e contrário à abolição abrupta da escravidão, discordam de Machado. Magalhães Júnior, para dar um exemplo, escreve que o final da comédia não passa de uma antecipação da atitude conformista de Alencar, que queria os escravos "fora dos lares e longe das famílias, mas permanecendo nas senzalas e no trabalho forçado dos eitos".[6]

A verdade é que o julgamento de Magalhães Júnior extrapola os limites da comédia. Em nenhum momento Eduardo dá a entender que é a favor da escravidão não doméstica. O próprio Alencar chegou a escrever sobre o assunto, dizendo que jamais havia aplaudido a escravidão em seus discursos ou escritos, e que a respeitara enquanto lei do país, acrescentando: "[...] manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada. Continuei como político a propaganda feita no teatro".[7]

Podemos concordar com a avaliação de Machado e aceitar os argumentos de Alencar, vendo em sua comédia uma condenação do cativeiro. Mas tenhamos clareza para perceber que *O demônio familiar* não aprofunda as críticas a essa instituição, que afinal sustentava a economia do país. Alencar quis mostrar unicamente os inconvenientes da escravidão doméstica, tão comum no Brasil urbano de seu tempo, colocando no

4 ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 226.

5 ASSIS, Machado de. *Do teatro: Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 414.

6 MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 119.

7 COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 58-9.

centro da ação dramática um escravo travesso, movido por um objetivo fútil. Assim, ele condena esse costume das velhas famílias brasileiras, talvez por duas razões: em primeiro lugar, porque as próprias famílias podiam tornar-se vítimas do escravo doméstico; ou seja, a escravidão não é ruim apenas para o escravo, mas também para o homem branco; em segundo, porque se tratava de costume herdado da tradição colonial. Manter o escravo doméstico, em 1857, era um anacronismo, pelo menos para as famílias modernas dos profissionais liberais que naquela altura viviam de seu trabalho. Eduardo, médico e membro da pequena burguesia emergente de então, dá a liberdade a Pedro e ao mesmo tempo se liberta da última amarra que o prendia à antiga estrutura social.

Se entendermos o desfecho dessa maneira, a comédia pode ser lida como uma provocação à sociedade escravista, que não abdica dos costumes que vêm dos tempos coloniais. Eduardo dá o exemplo, no palco, de uma atitude fundamental para a modernização da família brasileira, em termos burgueses. E não só no desfecho, pois toda a sua postura, ao longo da comédia, é de quem se contrapõe aos velhos hábitos no que diz respeito ao namoro, ao casamento e à constituição da família.

Se em *O demônio familiar* Brito Broca vê "abolicionismo realista", no drama *Mãe* Alencar fez "abolicionismo romântico", na linha inaugurada pelo romance *A cabana do pai Tomás*, isto é, atribuindo ao escravo sentimentos como bondade, resignação, humildade.

O sucesso da peça, cuja estreia ocorreu a 24 de março de 1860, no Ginásio Dramático, consagrou Alencar como "o chefe da nossa literatura dramática", nas palavras de Machado de Assis, que considerou *Mãe* "o melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados [...], uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída".[8] Como público e crítica uniram-se nos aplausos ao longo da temporada em que a peça ficou em cartaz, tudo indica que a sociedade brasileira, apesar de majoritariamente escravocrata, comoveu-se com a história da personagem Joana, a mulata que, ocultando a maternidade, é escrava do próprio filho.

Pela segunda vez, Alencar punha o escravo em cena. Se em *O demônio familiar* o acento era cômico, agora a intenção é explorar o *drama* da escravidão, a partir de uma situação potencialmente explosiva. Claro que o segredo da protagonista é o motor da peça. Joana vive com o filho Jorge em perfeita paz e harmonia, pois é efetivamente tratada como mãe, não como escrava. O rapaz, de bom coração, dá-lhe inclusive uma carta de alforria, para comemorar o aniversário de vinte e um anos.

8 ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 419.

Nada parece ameaçar essa vida calma e o equilíbrio assentado sobre um segredo que é compartilhado apenas por um velho conhecido de Joana, há muito tempo ausente do Brasil. Mas quando a peça se inicia, a visita inesperada desse homem deixa no ar a possibilidade da revelação. O dr. Lima, médico, sem preconceitos, não aceita que Joana não tenha contado a verdade a Jorge.

Os desdobramentos dessa situação são cuidadosamente calculados. Para que o segredo seja revelado no momento certo e desencadeie o desfecho trágico, entram em cena dois outros personagens: Elisa e seu pai, Gomes. São vizinhos de Joana e enfrentam dificuldades financeiras, agravadas pelos ardis do agiota Peixoto, que ameaça pôr o pobre homem na cadeia se não receber certa quantia de dinheiro até o final da tarde. Como Jorge e Elisa se amam, o rapaz se sente obrigado a salvar o futuro sogro e, sem recursos, recorre ao dr. Lima, que, todavia, só poderá trazer-lhe o dinheiro na manhã do dia seguinte. A única solução vista pelo rapaz é vender Joana a Peixoto, ainda que por um dia, pois a resgataria em menos de vinte e quatro horas.

Não nos esqueçamos: Alencar quer comover. Não lhe interessa o final feliz. Assim, as cenas do quarto ato são carregadas de tensão e dramaticidade. E o momento da revelação do segredo de Joana é preparado para causar um forte impacto tanto nos personagens do drama quanto no espectador. Vejamos como os lances obedecem a uma lógica implacável. Pela manhã, Joana foge de Peixoto e vem para casa ver o filho. Em seguida chega o dr. Lima, que dá o dinheiro a Jorge, que sai à procura do agiota. Não o encontrando, volta para casa, recebe a visita de Elisa e Gomes e sai de cena para mostrar ao futuro sogro os aposentos que ocupará em breve. Enquanto isso, entra Peixoto, perguntando pela sua escrava. O dr. Lima fica indignado, mas o agiota lhe mostra o papel assinado por Jorge. O velho médico tira os olhos do papel e depara com o rapaz, que está entrando na sala, enquanto Joana aparece no fundo. A indignação explode em seus lábios: "Desgraçado! Tu vendeste tua mãe!".

Machado de Assis, que assistiu a uma das primeiras representações, escreveu: "Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com maestria e revela pleno conhecimento da arte no autor".[9]

De fato, é impossível não concordar com Machado. O que se segue é o suicídio de Joana, lance igualmente pungente e bem preparado, pois o veneno que ela ingere pertencia a Gomes e havia sido arrancado das mãos do filho, que por sua vez o recebera de Elisa.

9 Idem, p. 226.

Como Alencar não recorreu ao personagem *raisonneur*, isto é, o personagem que em cena manifesta as opiniões do autor sobre os problemas suscitados pelo enredo, em *Mãe* não há discursos contra a escravidão. Isso levou os críticos a se dividirem na interpretação da peça: para alguns, trata-se apenas de um elogio do sentimento materno, sem conotação antiescravista, até porque Alencar foi político do Partido Conservador; para outros, ao contrário, trata-se de uma comovente condenação do cativeiro. Recorramos mais uma vez a Machado de Assis:

> Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativeiro, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte.[10]

O horror a que se refere Machado pode ser observado tanto no sacrifício que Joana impõe a si mesma – viver ao lado do filho como escrava, sem revelar a verdade para não envergonhá-lo diante da sociedade preconceituosa –, quanto na cena em que Peixoto examina a "mercadoria" que está comprando. Ou, principalmente, no desfecho, pois o suicídio da protagonista é uma consequência direta dos males da escravidão.

Misturam-se na peça traços típicos do romantismo e do realismo. Joana é evidentemente uma figura idealizada. Se por um lado a sua condição social a determina enquanto personagem, por outro a sua consciência do que significa ser escrava na sociedade brasileira a transforma em uma mãe abnegada, que tudo suporta, e que é capaz de sacrificar a própria vida para que o filho não carregue o estigma da origem escrava. O lado romântico do drama estende-se também a Jorge, ao tipo de relacionamento que ele mantém com Joana, aos sentimentos que lhe dispensa. Seu comportamento não é obviamente o de um proprietário de escravos. E que dizer de sua reação ao conhecer que Joana é sua mãe? Nenhum espanto, contrariedade ou conflito interior. O bom rapaz não tem preconceitos e aceita a escrava como mãe, exprimindo o seu contentamento numa explosão de júbilo. Ou seja, Alencar pautou-se pela idealização romântica para condenar a instituição do cativeiro. Em vez da crítica direta, do discurso racional, do desfecho à maneira de *O demônio familiar*, buscou a emoção para atingir o coração do espectador.

10 Idem, p. 419.

Alguns meses antes da representação de *Mãe*, o Rio de Janeiro já havia visto no palco do Teatro São Pedro de Alcântara a primeira manifestação de "abolicionismo romântico". No dia 24 de dezembro de 1859 estreou o drama *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro. Ao contrário de Alencar, esse autor lançou mão do esquematismo melodramático para contar uma história que vou resumir em poucas linhas: Lourenço é escravo de Lemos, que está à beira da morte. Os vilões, um irmão padre e Salgado, cunhado do moribundo, querem dividir a herança, não reconhecendo a jovem Eulália como filha de Lemos. Lourenço ouve a conversa e a relata ao seu senhor, que já havia feito um testamento e o confia ao escravo. Lemos morre, mas, como Lourenço não sabe ler, guarda o testamento e começa a aprender a ler, recortando letras dos jornais. Passam-se alguns meses, período em que Eulália é vítima de toda sorte de humilhações, tornada empregada da casa de Salgado. O enredo se complica com o plano do vilão de fazer a mocinha casar-se com um feitor bronco para garantir a herança, caso algum testamento aparecesse. Lourenço, também perseguido e ameaçado, consegue finalmente aprender a ler, impede o casamento, desmascara os vilões e faz valer o testamento, que institui Eulália como herdeira dos bens do pai: ela poderá então se casar com o mocinho a quem ama. Outra cláusula do testamento dá alforria ao bom e fiel escravo Lourenço.

Do ponto de vista literário e dramático a peça é fraca, abusa dos clichês e exagera no maniqueísmo. Nesse sentido talvez se aproxime mais de *A cabana do pai Tomás* que *Mãe*, de Alencar, que é um drama, não um melodrama. Mas os males da escravidão estão presentes em sua ação dramática. Nas mãos do truculento Salgado, Lourenço sofre o tempo todo, resignado com sua condição. Antes, Lemos nunca o havia tratado mal.

Machado de Assis assistiu à encenação dessa peça e apontou em sua "Revista de Teatros" os defeitos que viu na construção do enredo e na linguagem do escravo. No entanto, ressalvou: "As tendências liberais do autor, alguma coisa nacional que há, intenção de moralizar, salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação".[11]

Creio que é importante atentar ao elogio às "tendências liberais" que Machado enxergou no drama de Carlos Antônio Cordeiro. Isso pode sinalizar um diálogo do teatro com novas aspirações políticas que começam a se fazer presentes entre os brasileiros descontentes com a escravidão, instituição que é uma vergonha para o país. É sintomático que em seu comentário crítico Machado tenha observado que os aplausos recebidos pela peça se devam à repulsa pela escravidão por parte dos espectadores.

Em São Paulo, em dezembro de 1861, foi encenado um drama romântico abertamente

11 Idem, p. 205.

abolicionista: *Sangue limpo*, de Paulo Eiró. No prefácio ele explica que escreveu a peça para participar de um concurso promovido pelo Conservatório Dramático Paulistano em 1859: os prêmios seriam destinados "para o melhor drama original, revestido de moralidade, que tivesse por assunto alguns dos gloriosos episódios da história de nosso país".[12]

Paulo Eiró situou a ação dramática em São Paulo, entre os dias 25 de agosto e 7 de setembro de 1822. Sem pôr em cena as figuras históricas – apenas no último ato d. Pedro I e seu séquito atravessam o fundo do palco –, procurou não apenas enaltecer o ideal patriótico da independência, mas utilizar o pano de fundo histórico para abordar a questão da escravidão e os preconceitos raciais e sociais que decorrem dela.[13] O enredo gira em torno dos amores de Aires de Saldanha, filho de d. José, oficial português, e Luísa, mulata clara. Com a oposição do pai do rapaz, a trama se adensa, mas no final d. José é assassinado por um escravo que sofreu muito nas mãos de três senhores desalmados. Em seu belo livro sobre o drama romântico, Décio de Almeida Prado observa que esse escravo tem um nome simbólico, Liberato. Logo, ele deduz: "O negro mata o português para que o filho deste possa tornar-se brasileiro casando-se com uma mulata. Essa seria a experiência vital do processo de abrasileiramento que está na base da nacionalidade".[14]

Nacionalista e romântico, por fazer o elogio da independência do país utilizando os recursos formais do drama, Paulo Eiró contrapôs a liberdade conquistada em 1822 com a falta de liberdade dos escravos, vendo aí um forte componente dramático: "Não será dramático desenrolar a velha bandeira do Ipiranga, e nela apontar como antítese monstruosa a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor de nossas liberdades? Não será dramático mostrar o que fizeram nossos pais, e o que temos a fazer para coroar sua obra?".[15] Eis aí o romantismo brasileiro de tinta social, que terá em Castro Alves a sua maior figura. Paulo Eiró o precede, e isso não é pouco.

Ainda em 1861, em São Paulo, Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes publica o drama *Haabás*, no qual encontramos mais um exemplo de "abolicionismo romântico". O protagonista é o escravo José Haabás, que teve a esposa violentada e assassinada

12 AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 307.

13 Pouco antes de Paulo Eiró, em 1858 Agrário de Menezes publicou na Bahia o drama histórico *Calabar*. Não se trata de uma peça abolicionista; o herói é um mulato livre e a questão do preconceito racial é explorada apenas lateralmente no enredo, que põe em cena a luta dos portugueses contra os holandeses e a suposta traição do brasileiro Calabar.

14 PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 169.

15 AZEVEDO, Elizabeth R. Op. cit., p. 309.

pelo feitor da fazenda. O escravo o mata e foge. Do lugar onde se esconde vê a filha de seu senhor chegar com um bebê nos braços e abandoná-lo sobre uma pedra. Haabás salva o bebê e, vinte anos depois, sob falsa identidade, vive com o agora rapaz Henrique, num pedaço de terra que pertence aos herdeiros de seu antigo senhor. Eles são os pais de Henrique. O enredo se complica quando vemos o rapaz salvar a vida de uma mocinha cujo cavalo havia disparado. A mocinha é obviamente sua irmã e ambos se sentem atraídos um pelo outro. Não é preciso dizer que o incesto será evitado: no desfecho Haabás se dá a conhecer aos pais da mocinha, revela a história de Henrique e a família se recompõe. O escravo é recompensado com a liberdade e com as terras onde vive. Seu nobre caráter é enfim reconhecido.

O resumo do enredo não dá conta da pobreza literária da peça. Os exageros sentimentais, o maniqueísmo na construção dos personagens, o artificialismo dos diálogos, os clichês do melodrama, tudo colabora para que *Haabás* seja uma peça mal realizada. No entanto, sua recepção não foi tão negativa. Machado de Assis, que a resenhou, observou que de fato o livro era "tosco pela forma e brilhante pelo fundo; é uma bela ideia mal-afeiçoada e mal enunciada, o que não tira ao livro certo mérito que é forçoso reconhecer".[16] Simpático às ideias liberais, Machado valoriza o conteúdo, que é francamente antiescravista, e identifica os dois fatos sobre os quais se baseia a peça: "Primeiro, a condição precária dos cativos; depois, a generosidade que pôde existir nessas almas, que Herculano diria atadas a cadáveres". É preciso explicar que Haabás, apesar de ter assassinado o feitor, não é um homem mau nem violento. Ele lamenta o tempo todo ter cometido o crime e seu arrependimento é sincero. Nos vinte anos que vive sob falsa identidade ele só faz o bem, mostra-se bom cristão, e revela o que Machado aponta como "generosidade que pode existir nessas almas", qualidade que caracteriza o protagonista de *A cabana do pai Tomás*. Lida pelos seus contemporâneos como peça de propaganda contra o cativeiro, *Haabás* mereceu a seguinte apreciação de Pessanha Póvoa, o editor da *Revista Dramática* publicada em 1860 pelos alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco: "*Haabás* é um grito contra a escravidão, é um protesto santo e justo conta a usurpação consagrada sob o título de direitos".[17]

Na virada da década de 1850 para a de 1860, o "abolicionismo romântico" convive com o "abolicionismo realista". Do ponto de vista da história do teatro brasileiro, nessa altura o realismo teatral é muito mais forte do que o romantismo. No Rio

16 ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 262.

17 Apud João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001, p. 541.

de Janeiro, como já observei, pelo menos desde 1855 o Teatro Ginásio Dramático oferecia à plateia fluminense os chamados "dramas de casaca", isto é, comédias realistas que primeiramente vieram da França, mas que depois de algum tempo já eram escritas por brasileiros. Vários dramaturgos seguiram o exemplo de Alencar, que inaugurou com *O demônio familiar* o realismo teatral na dramaturgia brasileira. Em 1861, o "abolicionismo realista" aparece em duas peças representadas no Ginásio Dramático: *Sete de Setembro*, de Valentim José da Silveira Lopes, português radicado no Brasil, pai da escritora Lúcia Lopes de Almeida; e em *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães. A primeira é uma autêntica peça de ideias a favor do trabalho livre, do pensamento liberal e contra a escravidão. O primeiro ato põe em cena uma família pobre de lavradores, formada por Raimundo, o pai; Carlos, o filho; e Maria, uma moça que Raimundo criou como filha e que havia sido abandonada à porta de sua casa quando bebê. Os diálogos entre eles nos informam que os jovens vão se casar e que o caráter de Raimundo é o de um homem trabalhador, que nunca teve escravos, que construiu seu pequeno patrimônio com o próprio trabalho. A vida dos três personagens é abalada com a denúncia de que Maria era filha de uma escrava e, portanto, "escrava também". No segundo ato Maria está na casa de seu proprietário, um rico fazendeiro. Carlos e o pai vendem uma pequena propriedade para comprar a moça. Eis que entra em cena, vindo da Europa, formado em Direito, o filho do fazendeiro, Artur. Adepto das ideias liberais, esse rapaz representa na peça o pensamento antiescravista ilustrado, o homem brasileiro de uma futura sociedade alicerçada no trabalho livre e na ciência. Ele liberta Maria, com o consentimento do fazendeiro, numa cena que se passa no dia 7 de setembro, com tiros de artilharia ao fundo. Juntando o dia da liberdade da pátria com o gesto de Artur em relação a Maria, Silveira Lopes propõe o fim da escravidão no Brasil. Carlos, estendendo a mão a Artur, lhe diz: "Aperte esta mão, mancebo; é a mão do homem do trabalho, que se ufana de apertar a mão ao homem da ciência".[18]

Em artigo publicado na *Revista Popular*, Leonel de Alencar, irmão de José de Alencar, elogia "a maneira como o sr. Silveira Lopes apresentou-nos o homem moderno, o homem do século em que vivemos, o homem enfim do progresso e do coração liberal".[19]

Menos explícita na condenação do cativeiro é *História de uma moça rica*. A peça aborda centralmente as consequências de um casamento feito por dinheiro, em que uma jovem esposa, sofrendo todo tipo de humilhação e violência por parte do mari-

18 Apud João Roberto Faria, *O teatro realista no Brasil* (1855-65). São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993, p. 227.

19 Idem, p. 228.

do, foge de casa e se prostitui para sobreviver. O problema da escravidão aparece apenas no segundo ato, quando vemos em cena a mulata Bráulia aproveitando as vantagens de estar amancebada com o dono da casa. Se em *O demônio familiar* Alencar já havia demonstrado, apelando para a leveza e a comicidade, o quanto era nociva a escravidão doméstica para a família brasileira, Pinheiro Guimarães aborda o problema de modo mais contundente, por meio da criação de uma personagem insidiosa e má. Brito Broca não hesitaria em apontar nessa peça o "abolicionismo realista", uma vez que o caráter de Bráulia foi forjado pela sua condição de escrava. Libertar-se dessa herança colonial, pelo menos no ambiente doméstico, é o que sugere o autor, cujo porta-voz, o *raisonneur* dr. Roberto, define-se como "negrófilo" num diálogo no primeiro ato.

Para o leitor que me seguiu até aqui, lembremos que já me referi a sete peças teatrais, escritas entre 1857 e 1861. O que se pode concluir, observando esse conjunto, é que coube ao teatro, não à poesia ou ao romance, chamar a atenção da sociedade para o grave problema da escravidão. Quero crer que essas peças expressam na época o pensamento e o sentimento de muitas pessoas, pois antecipam uma discussão política que se dará exatamente a partir de 1861, quando Tavares Bastos começa a publicar no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro as suas *Cartas do solitário*, nas quais propõe "reformas liberais em todos os assuntos".[20] Ele defende a necessidade e a superioridade do trabalho livre sobre o trabalho escravo, condena veementemente a escravidão, "denuncia a longa hipocrisia com que o país encarou o problema da abolição e exige a imediata extinção do regime servil".[21]

Publicadas em livro, as *Cartas do solitário*, juntamente com *A escravidão no Brasil* (1866), de Perdigão Malheiro, forneceram as coordenadas para o surgimento de um novo liberalismo na década de 1860. Alfredo Bosi explica:

> Um pensamento liberal moderno, em tudo oposto ao pesado escravismo dos anos [18]40, pôde formular-se tanto entre políticos e intelectuais das cidades mais importantes, quanto junto a bacharéis egressos das famílias nordestinas que pouco ou nada podiam esperar do cativeiro em declínio.[22]

20 MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, vol. 3, p. 158.

21 Idem, p. 158.

22 BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 224.

Que o teatro exerceu um papel fundamental nesse momento, para a formação de uma consciência abolicionista entre os brasileiros, não tenhamos dúvida. Ainda na década de 1860, pelo menos duas outras peças seguirão o mesmo caminho das outras sete aqui comentadas: *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, e *Gonzaga ou A revolução de Minas*, de Castro Alves.

A primeira, encenada no Rio de Janeiro em 1865, mistura elementos do romantismo e do realismo para denunciar a escravidão como uma instituição que deprava, humilha e envergonha as suas vítimas. Maria Ribeiro criou um ponto de partida baseado numa ideia nobre do protagonista, Eugênio: no dia do aniversário de quinze anos de sua filha, vai libertar uma escrava da sua terra natal, a Bahia. Quer dar à menina um exemplo de consideração e bondade para com "essa mísera classe, deserdada de todos os gozos sociais e lançada, como uma vil excrescência, fora dos círculos civilizados".[23]

Nessa altura, de Eugênio só sabemos que é um negociante bem-sucedido no Rio de Janeiro, um homem íntegro, generoso, bom marido, trinta e quatro anos. Ele tem todas as qualidades dos heróis das comédias realistas. O que não sabemos começa a se revelar na última cena do primeiro ato. Quando lhe é apresentada a escrava que vai libertar, finge não conhecê-la, muito constrangido e envergonhado. Mas ela o reconhece, pois um coração de mãe não se engana, mesmo que tenha sido separada do filho quando ele era um menino de cinco anos.

O enredo que se desenvolve ao longo dos outros três atos da peça gira em torno do segredo de Eugênio – o filho branco de uma escrava –, só conhecido pelo seu protetor, o barão de Maragogipe. Paulina, a esposa, nada sabe, claro, e todo o drama do protagonista nasce do medo de ser repudiado por ela, porque nasceu escravo, e do remorso por ter repudiado a mãe naquele primeiro encontro. A partir desse ponto o enredo se enovela, o presente se mistura ao passado, onde estão todas as explicações. Maria Ribeiro lança mão de recursos folhetinescos, apela para coincidências forçadas, afasta-se das lições do realismo teatral, deixando em segundo plano a descrição dos costumes, para privilegiar a ação e ao final salvar o protagonista: velhos papéis confirmam que à época de seu nascimento a sua mãe já havia sido libertada. Não pode, portanto, ser vítima de qualquer preconceito.

As trajetórias de Eugênio e de sua mãe, separados um do outro e vendidos por um especulador quando já eram livres, dão a medida dos sofrimentos provocados pela escravidão. A força do drama está na denúncia que faz desses sofrimentos e dos

23 FARIA, João Roberto (Org.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 302.

preconceitos contra o escravo, força que se sobrepõe aos defeitos da forma. Machado de Assis, que aproximou *Cancros sociais* de *Mãe*, de José de Alencar, louvou o assunto escolhido por Maria Ribeiro, observando que "na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra por grande parte".[24]

Como se sabe, a guerra à escravidão seduziu o grande poeta Castro Alves. Podemos dizer que *Gonzaga ou A revolução de Minas* é o último drama importante do romantismo, ainda que os recursos românticos e melodramáticos continuem a ser empregados por outros dramaturgos nas décadas seguintes, em muitas outras peças abolicionistas. Encenado em Salvador, no dia 7 de setembro de 1867, o drama de Castro Alves abusa da retórica condoreira e da imaginação para contar a história da Inconfidência Mineira. Sem nenhuma preocupação com a realidade histórica, coloca no centro da trama um triângulo amoroso, formado por Gonzaga, Maria Doroteia e o vilão, o visconde de Barbacena. Em torno desses personagens giram os outros, como o negro Luís, liberto por Gonzaga, e Carlota, escrava de Joaquim Silvério dos Reis. A liberdade poética autoriza o autor a combinar a luta pela liberdade da pátria à luta pela abolição da escravidão. O discurso antiescravista se materializa muitas vezes nas palavras de Gonzaga, com seus louvores à liberdade, e nas de Luís, que denuncia os abusos sexuais dos senhores, que lamenta ser o escravo "alguma coisa que está entre o cão e o cavalo".[25] Igualmente as trajetórias de Luís e Carlota servem para denunciar a ignomínia da escravidão. Luís conta que no passado foi brutalmente separado da mulher e da filhinha. A mulher morreu e ele nunca mais viu a filha, que está moça. Claro que Carlota é sua filha e ele não sabe. Ela, por sua vez, é chantageada por Joaquim Silvério dos Reis para trair a revolução. Luís é incumbido de matar a traidora, mas, quando vai apunhalá-la, vê um rosário em seu pescoço. O reconhecimento se dá com o surrado recurso melodramático da "*croix de ma mère*". Abraçam-se, mas a felicidade não é para eles. As peripécias do enredo os separam e ela morre no final. Luís a carrega nos braços, dizendo: "Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil".[26]

Apesar de todos os seus defeitos formais, *Gonzaga ou A revolução de Minas* é um drama vibrante, imbuído do mais puro romantismo. Machado de Assis, que o leu em 1868, foi um tanto condescendente na análise que fez, na conhecida carta de res-

24 ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 369.

25 ALVES, Castro. *Teatro completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 23.

26 Idem, p. 157.

posta a José de Alencar, que lhe pediu publicamente para avaliar as obras do jovem Castro Alves. Machado viu poucos defeitos no drama. E ao considerar a figura do negro Luís, começou dizendo que "em uma conspiração para a liberdade, era justo aventar a ideia da abolição".[27] Ressalta ainda que Luís e sua filha Carlota são personagens ficcionais que contracenam com os personagens históricos e que o autor os caracteriza como vítimas da escravidão, fazendo-os sofrer nas mãos de Joaquim Silvério dos Reis. Machado realça os dois sentimentos que movem o ex-escravo Luís: a paixão pela liberdade e o desespero do amor paterno. O segundo é mais forte e traz a *Gonzaga* uma intensidade dramática que permite ao crítico estabelecer um paralelo com Shakespeare:

> [...] quando no terceiro ato Luís encontra a filha já cadáver, e prorrompe em exclamações e soluços, o coração chora com ele, e a memória, se a memória pode dominar tais comoções, nos traz aos olhos a bela cena do rei Lear, carregando nos braços Cordélia morta. Quem os compara não vê nem o rei nem o escravo: vê o homem.[28]

Claro que a comparação é exagerada. Mas Machado escreveu sob a impressão da leitura que o próprio Castro Alves fez a um grupo de intelectuais.

Depois da estreia em Salvador, *Gonzaga ou A revolução de Minas* foi encenado em São Paulo, em outubro de 1868. Nessa altura, a luta abolicionista tem a simpatia de amplos setores da sociedade brasileira e do Partido Liberal. Sabemos que a primeira vitória dessa luta se dá logo em 1871: a Lei do Ventre Livre. Nos anos que se seguiram, até 1888, data da abolição, o teatro foi um forte aliado dos abolicionistas. Muitas peças foram escritas em todo o Brasil, dando continuidade àquelas que foram pioneiras no final da década de 1850, início da seguinte. Ao contrário do romance, é possível chegar a um número expressivo de originais que talvez não primem pela qualidade. Mas são uma prova concreta de que o teatro cavou uma trincheira de onde lutou contra a escravidão. Apenas a título de curiosidade, porque não vem ao caso estudar aqui esses originais, termino estas breves considerações deixando uma lista[29] de peças que foram escritas e publicadas ou eventualmente encenadas entre 1867 e 1887:

27 ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 479.

28 Idem, p. 480.

29 Fiz a lista – que pode ganhar acréscimos com uma pesquisa mais detalhada – consultando as seguintes obras: *História da inteligência brasileira*, de Wilson Martins (São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977, vol. 3); *O negro na literatura brasileira*, de Raymond Sayers (Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1956); *A personagem negra no teatro*

- *Atriz escrava*, de Tomás Antônio Espiúca (1867).
- *O soldado brasileiro*, de Cândido Barata Ribeiro e Ubaldino do Amaral (1869).
- *Mulheres*, de Apolinário Porto-Alegre (1869).
- *Ódio de raça*, de Francisco Gomes de Amorim (1869).
- *O escravo*, de José Tito Nabuco de Araújo (1870).
- *Os pupilos do escravo*, de J. P. da Costa Lima (1870).
- *O escravo*, de Francisco Antônio de Oliveira Sobrinho (1870).
- *O escravo educado*, de Brício Cardoso (1870).
- *Benedito*, de Apolinário Porto-Alegre (1873).
- *Os filhos da desgraça*, de Apolinário Porto-Alegre (1874).
- *Mateus*, de José de Sá Brito (1875).
- *O escravo*, de José Tito Nabuco de Araújo (1875).
- *Os escravocratas ou a Lei de 28 de Setembro*, de Fernando Pinto de Almeida Júnior (1877 ou 1885?).
- *O negro*, de Olímpio Catão (1879).
- *O órfão e o escravo*, de autoria desconhecida (1880).
- *Escrava e mãe*, de José Alves Coelho da Silva (1880 ou 1885?).
- *O pai da escrava*, de Manuel Joaquim Valadão (1881).
- *Fantina*, de Francisco Coelho Duarte Badaró (1881).
- *O segredo do lar*, de Cândido Barata Ribeiro (1881).
- *O Liberato*, de Artur Azevedo (1881).
- *O escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte (1882).
- *O filho de uma escrava*, de Aparício Mariense da Silva (1882).
- *A escrava branca*, de Júlio César Leal (1883).
- *A filha da escrava*, de Artur Rodrigues da Rocha (1883).
- *O escravo*, de José Bernardino dos Santos (1883).
- *Cora, a filha de Agar*, de José Cavalcanti Ribeiro da Silva (1884).
- *O mulato*, de Aluísio Azevedo (adaptação do romance homônimo, 1884).

brasileiro, de Miriam Garcia Mendes (São Paulo, Ática, 1982); *O teatro no Brasil sob dom Pedro II* (1ª. Parte. Porto Alegre, URGS/IEL, 1979). Além das peças comentadas no texto e arroladas na lista, podemos citar ainda *Os mártires da escravidão*, de Vicente Eufrásio da Costa (1860); *O mulato*, de Pires de Almeida (proibida pelo Conservatório Dramático em 1863); e *Fernando*, de Pires de Almeida (1864). Não consultei o manuscrito de *A escrava* (1863), de Araújo Porto-Alegre, que se encontra na Academia Brasileira de Letras, segundo Galante de Sousa. Será um drama antiescravista?

- *O filho da escrava*, de Tutila Unzer (1886).
- *Corja opulenta*, de Joaquim Nunes (1887).
- *A mãe dos escravos*, de autoria desconhecida (1887).
- *Clotilde*, de Manuel Teotônio Freire (1887).

João Roberto Faria é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É pesquisador do CNPq e coordenador da coleção "Dramaturgos do Brasil", da editora Martins Fontes, para a qual preparou os volumes *Teatro de Álvares de Azevedo* (2002), *Teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouède* (2002), *Teatro de Machado de Assis* (2003), *José de Alencar: Dramas* (2005) e *Antologia do Teatro Realista* (2006). É autor dos seguintes livros: *José de Alencar e o teatro* (São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1987); *O teatro realista no Brasil: 1855-65* (São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1993); *O teatro na estante* (São Paulo, Ateliê Editorial, 1998) e *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* (São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001). Como organizador, publicou: *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro* (São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997, em colaboração com Flávio Aguiar e Vilma Arêas); *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (São Paulo: Perspectiva/SESC, 2006, em colaboração com J. Guinsburg e Mariângela Alves de Lima); *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, de Machado de Assis (São Paulo, Perspectiva, 2008); *O espelho*, de Machado de Assis (Campinas, Editora da Unicamp, 2009).

A crítica no romantismo brasileiro: práticas e matizes

Roberto Acízelo de Souza

Resumo: No período que se estende de 1830 a 1860, a crítica literária assume no Brasil sua feição romântica e moderna, desenvolvendo-se em três instâncias institucionais: a imprensa, o livro e o ensino. Infensa à teorização, constituiu-se sobretudo numa prática casuística, voltada para o julgamento de obras e autores, segundo critérios consagrados pelo romantismo: fidelidade ao nacional e autenticidade emocional. **Palavras-chave:** imprensa, livro, ensino.

***Abstract:** In the period which goes from 1830 to 1860, the literary criticism in Brazil reaches its romantic and modern features, developing itself in three institutional instances: the press, the book and the school. Resisting to theory, it became a casuistical practice, according to criteria consecrated by Romanticism: fidelity to the national and emotional authenticity.* ***Keywords:** press, book, education.*

1

Como termo técnico das humanidades, a palavra *crítica* vem de muito longe.

Inicialmente, designa um saber circunscrito ao campo das letras, equivalendo *grosso modo* a gramática e filologia. Assim, até o século XVIII a crítica consiste numa analítica de textos contida nos limites de uma prática pedagógica, cujo percurso se inicia pela apuração da fidedignidade da cópia em questão, passa por considerações gramaticais *stricto sensu* e chega finalmente ao julgamento dos méritos da obra em causa, considerada não tanto pelas qualidades estéticas, mas por sua eficácia na proposição de padrões de honra e virtude.

A partir do século XVI, contudo, prepara-se o seu radical redimensionamento. Aplicada à Bíblia pelos reformadores, começa a se desvencilhar de suas determinações antigas: em vez de comentário baseado na autoridade de modelos gramaticais, retóricos e poéticos consagrados pela tradição, vai-se tornando análise racional sem compromissos com ideias preconcebidas, por isso apta a suscitar questionamentos, transformando-se desse modo em instrumento de emancipação da subjetividade. Alçada então de mero exercício escolar à condição de fundamento da modernidade política, epistemológica e estética, processo longo e complexo que tem talvez nas três *Críticas* kantianas (1781, 1788 e 1790) sua síntese e grandiosa consumação, apresenta-se já em fins do século XVIII como uma espécie de atitude programática de vastas aplicações. Confunde-se enfim com o próprio ideal das Luzes, atuando num âmbito que compreende não só a razão teórica das especulações filosóficas e científicas, mas também a prática de técnicas e ofícios, o senso comum da vida cotidiana, a avaliação das belas-artes e das belas-letras.

Na área das letras, sua reconcepção moderna se desdobra ao longo do século XIX em dois momentos. No primeiro, a crítica se desregulamenta; desligando-se da gramática, da retórica e da poética, disciplinas antigas que lhe forneciam critérios para seus juízos, assimila vagamente pressupostos estéticos, resumidos nas noções sumárias de "gosto" e "beleza". No segundo momento, perceptível a partir da década de 1860, se inicia uma nova regulamentação, buscada por meio de aproximações com a história, com a sociologia, com a psicologia, assistindo-se por fim, como culminância desse processo, a uma controvérsia entre cientificistas e impressionistas, estes adeptos da desregulamentação como princípio e quase teoria, aqueles partidários da consolidação da crítica como disciplina especializada.

Aqui nos interessam naturalmente apenas as realizações da crítica no campo das letras, e num espaço e tempo específicos, o do Brasil da época romântica.

2

No período que vai da década de 1830 à de 1860, a crítica literária assumiu entre nós a feição moderna antes caracterizada:

> A crítica como um ramo independente da literatura, o estudo das obras com um critério mais largo que as regras da retórica clássica, e já acompanhado de indagações psicológicas e referências mesológicas, históricas e outras, buscando compreender-lhes e explicar-lhes a formação e a essência, essa crítica [...] nasceu com o romantismo.[1]

Revestiu-se no período dos mais variados aspectos.

Macedo Soares chega a admitir uma crítica que "não discute nem escreve",[2] correspondente, se é que bem o entendemos, ao que já se caracterizou como "crítica privada", exercida no âmbito "dos salões e das conversas mundanas".[3] Menos aéreas do que tais manifestações, porém com elas guardando certas afinidades, poderíamos referir as celebrações de escritores em cerimônias públicas, mediante alocuções fúnebres ou comemorativas, bem como os textos de apresentação protocolar de autores jovens ou estreantes, prática comum na sociabilidade dos tempos românticos.[4]

Logo acima desse nível que devemos desconsiderar, por inapreensível ou irrelevante, tendo em vista seu caráter oral ou meramente cerimonioso, registra-se outro grau primário da crítica, constituído pelo noticiário jornalístico sobre livros e autores. Trata-se de prática que se difunde a partir da França, iniciando-se já em fins do século XVII, nas páginas do *Journal des Savants* e do *Mercure Galant*.[5] No século XIX,

1 VERÍSSIMO, José. Capítulo XVII: Publicistas, oradores, críticos. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1916], p. 271.

2 SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Da crítica brasileira. *Revista Popular*, Rio de Janeiro, out.-dez. 1860, p. 273.

3 Cf. GLIKSOHN, J.-M. Julgar. In: BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 [1977], p. 63.

4 Não é difícil colher exemplos do primeiro caso, embora de imediato tenhamos à mão apenas duas peças de datas posteriores ao período que nos ocupa, ambas da lavra de Joaquim Norberto: "Discurso por ocasião da morte de Joaquim Manuel de Macedo" (1882) e "Alocução do presidente lida na Sessão Solene Comemorativa do Centenário de Cláudio Manuel da Costa" (1890); para o segundo caso, sirva de exemplo a "Apresentação" (1861) composta pelo mesmo Norberto para o volume de poemas *As saudades*, de um certo M. Gaspar de Almeida Azambuja.

5 Cf. BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 [1977], p. 29.

apresenta-se como "crítica literária", sendo, contudo, modalidade sujeita a restrições, dado o seu caráter sumário e superficial. Macedo Soares assim a caracteriza:

> Há no Rio de Janeiro uma coisa a que chamam de *crítica*. É ordinariamente uma função do jornalismo, e portanto sem estudo porque é feita da noite para o dia, e sem missão porque o jornalismo é essencialmente comercial e político. [...]
>
> A crítica noticiosa [...] é desassisada e banal [...]. É ela quem noticia na gazetilha, escreve duas linhas de comunicados, folhetins, impressões de leitura, bibliografias, etc., etc.[6]

A crítica veiculada em jornais e revistas, no entanto, nem sempre se ressente de tamanha superficialidade. Muitas vezes configurou-se não como notícia ligeira, simples artigo ou menção de passagem em folhetins, mas sob a forma de ensaio mais longo e denso. Nestes casos, por seu turno, comporta variações.

O tipo mais comum é constituído pelo comentário analítico de atualidades literárias. Tais comentários têm por objetivo esclarecer o público sobre o valor de obras recém-lançadas, mediante o destaque de "defeitos"[7] e "belezas",[8] como fundamento para juízos pretensamente assinalados pela "mais completa imparcialidade".[9] A título de exemplos dessa modalidade de produção, citemos um estudo de cada uma das décadas do período em apreço: "Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do sr. D. J. G. de Magalhães" (1833), de Justiniano José da Rocha; "*A moreninha*, por Joaquim Manuel de Macedo" (1844), de Dutra e Melo; "José Alexandre de Teixeira e Melo: *Sombras e sonhos*" (1859), de Macedo Soares; "J. M. de Macedo: *O culto do dever*"[10] (1866), de Machado de Assis.

Outra modalidade cultivada com bastante frequência é a dos ensaios voltados para a tipificação e a defesa do caráter nacional da literatura brasileira. Aqui se trata de um matiz da crítica muito próximo à história da literatura, na verdade seu caudatário. Em geral, ostentam eles o tom proselitista dos manifestos, podendo ser peças autônomas ou preâmbulos teóricos da parte propriamente narrativa de histórias literárias planejadas e que não chegaram a ser escritas. No primeiro caso, figuram trabalhos como

6 SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Da crítica brasileira. *Revista Popular*. Op. cit., p. 272.

7 Idem, p. 273.

8 Idem.

9 GUIMARÃES, Bernardo. Revista literária. *A Atualidade*, Rio de Janeiro, ano I, n. 54, 1º out. 1859, p. 2.

10 Título atribuído pelo editor da fonte utilizada.

os de Santiago Nunes Ribeiro (os dois ensaios conexos sucessivamente publicados sob o título "Da nacionalidade da literatura brasileira", 1843), Manuel Antônio Duarte de Azevedo (série de ensaios sob o título geral "Literatura pátria", 1852-3), Homem de Melo ("As letras no Brasil", 1860); no segundo, o "Discurso sobre a história da literatura do Brasil" (1836), de Gonçalves de Magalhães, e os capítulos publicados por Joaquim Norberto na *Revista Popular*, destinados a servir de Introdução à *História da literatura brasileira*, cujo projeto, arrojado para a época, o autor inexplicavelmente acabaria por abandonar: "Introdução histórica sobre a literatura brasileira" (1859), "Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia" (1859), "Catequese e instrução dos selvagens brasileiros pelos jesuítas" (1859), "Nacionalidade da literatura brasileira" (1860), "Originalidade da literatura brasileira" (1861), "Inspiração que oferece a natureza do Novo Mundo a seus poetas, e particularmente o Brasil" (1862).

Um terceiro tipo compreende sínteses históricas da literatura nacional, constituído pois também na confluência entre crítica e história literária, a exemplo do conjunto anteriormente mencionado. Exemplificam-no dois ensaios de Gonçalves de Magalhães com o título comum "Literatura brasileira", ambos de 1837, um de Joaquim Norberto – "Estudos sobre a literatura brasileira durante o século XVII" (1843) –, dois de Fernandes Pinheiro – "Rápido estudo sobre a poesia brasileira" (1859) e "Formação da literatura brasileira" (1862) – e um de Ramiz Galvão – "Literatura" –, datado de 1863.

Cabe reconhecer ainda uma quarta categoria no campo dessa produção crítica capaz de combinar extração jornalística com caráter substancioso. Integram-na os estudos de metacrítica, isto é, reflexões sobre as bases metodológicas e conceituais da operação crítica. Trata-se, aliás, da categoria menos comum dentre as que estamos distinguindo, o que se explica pelo casuísmo constitutivo da crítica, atividade *ex officio* voltada para o concreto e específico, e pois infensa a abstrações e generalizações teóricas. Como exemplos dessa modalidade, com efeito, temos um número bem restrito de ensaios. Que sejam do nosso conhecimento, nela figuram "Revista literária" (1859), de Bernardo Guimarães; "Da crítica brasileira" (1860), de Macedo Soares; "O ideal do crítico" (1865), de Machado de Assis.

Deve-se dizer, no entanto, que é bastante decepcionante o conceito de crítica que resulta desses esforços. Consistem assim num confronto maniqueísta entre polos simetricamente opostos de crítica, cada qual caracterizado por atributos designados por uma adjetivação monótona. Haveria, pois, uma crítica "estéril" e outra "fecunda",[11] cabendo naturalmente a esta, por sua autoridade moral de prática "franca,

11 ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 8 out. 1865, p. 1.

imparcial [...], sincera, [...], judiciosa, [...] severa",[12] "estudiosa",[13] "útil [...], verdadeira",[14] "séria",[15] combater a contrafação representada por aquela, tendo por missão "formar e dirigir o gosto literário",[16] subsidiando desse modo tanto a criação dos escritores quanto a opinião do público. No mais, essa teorização reduz a reflexão sobre métodos e fundamentos à fórmula genérica segundo a qual "crítica é análise [...], não basta[ndo] uma leitura superficial, nem a simples reprodução de impressões [...]",[17] quando não simplesmente substitui essa reflexão pelo arrolamento das virtudes que se espera da pessoa do crítico: ciência, consciência, coerência, independência, imparcialidade, tolerância, urbanidade, perseverança.[18] Acrescente-se finalmente seu vezo de referir esses supostos elementos universais da crítica à circunstância brasileira, pondo em relevo o papel decisivo das intervenções críticas no projeto de constituição de uma literatura nacional grande e autônoma, e teremos assim resumido a acanhada concepção de crítica literária construída nesse quarto conjunto de ensaios da classificação ora proposta.

Por fim, assinale-se que essa crítica veiculada pela imprensa, inscrita numa atividade jornalística fortemente partidarizada, como foi em geral a do século XIX, especialmente em países como o nosso, em fase de definição e consolidação de suas instituições nacionais, mostrou-se frequentemente porosa ao tom veemente e apaixonado típico do jornalismo de então. Daí a proliferação de polêmicas suscitadas ou alimentadas pelos ensaios críticos, bem como a adoção de linguagem não raro virulenta, pródiga em ironia, sarcasmo e até ofensas. Como exemplos dessas batalhas verbais – prática, aliás, fadada a superdesenvolvimento a partir da década de 1870, chegando, conforme sabemos, a alcançar o século XX –, podemos citar a que mais se celebrizou no período, deflagrada por Alencar em 1856[19] a propósito da epopeia *A confederação dos Tamoios*, e ainda a que se tornou conhecida como a polêmica da *Minerva Brasiliense*, a propósito do problema do caráter nacional da literatura brasileira, iniciada por Santiago Nunes Ribeiro mediante ensaios estampados na-

12 GUIMARÃES, Bernardo. Revista literária. Op. cit., p. 2.

13 SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Da crítica brasileira. Op. cit., p. 272.

14 ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. Op. cit., p. 1.

15 SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Da crítica brasileira. Op. cit., p. 276.

16 GUIMARÃES, Bernardo. Revista literária. Op. cit., p. 2.

17 ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. Op. cit., p. 1.

18 Idem, ibidem.

19 Com a série intitulada "Cartas sobre a *Confederação dos tamoios*", publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, de 10 de junho a 15 de agosto de 1856.

quele periódico em 1843,[20] e que repercutia ainda em 1860, num texto de Joaquim Norberto publicado na *Revista Popular*.[21] Quanto a intervenções críticas marcadas por ânimo violento e destrutivo, citem-se as de Gonçalves Dias em 1848, no *Correio da Tarde*, com ataques a Teixeira e Sousa; a de Manuel Antônio de Almeida, no *Correio Mercantil*, entre 1854 e 1856, desancando, entre outros, o então famoso poeta repentista Francisco Moniz Barreto; a de Bernardo Guimarães, n'*A Atualidade*, em 1859-60, não poupando nem figuras já consagradas, como Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo.[22]

3

Dessa crítica aclimatada ao meio passional e agitado dos jornais e revistas de então – notícias de lançamentos, apreciações analíticas de novidades literárias, manifestos pela nacionalidade da literatura brasileira, sínteses historiográficas da literatura nacional, exercícios de metacrítica – passemos para aquelas espécies que encontram na serenidade do livro o seu ambiente de eleição.

Aqui deparamos de novo com ensaios fortemente afins com a história literária, dedicados a discutir a questão do caráter nacional da literatura brasileira ou a estabelecer sínteses de seu desenvolvimento histórico, frequentemente operando uma composição entre essas duas dimensões. Trata-se em geral – mas não exclusivamente – de introduções a antologias, estando nesse caso contribuições de Abreu e Lima (1835 e 1843),[23]

20 RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira [1]. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *1* (1): 7-23, 1 nov. 1843; Da nacionalidade da literatura brasileira [2]. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *1* (2): 111-5, 15 dez. 1843.

21 "Nacionalidade da literatura brasileira". Cf. SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira* e outros ensaios. Org., apres. e notas por Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed./Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

22 Cf. MACHADO, Ubiratan. Nascimento da crítica. In: *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 230-2.

23 LIMA, José Inácio de Abreu e. O Brasil e as repúblicas americanas. In: *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*. Niterói [RJ]: Tipografia Niterói do Rego, 1835. p. 58-76; Prefácio. In: *Compêndio de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843, v. 1, p. V-XII.

Joaquim Norberto (1841),[24] Pereira da Silva (1843 e 1858),[25] Joaquim Norberto e Emílio Adet (1844),[26] Varnhagen (1850)[27] e Antônio Deodoro de Pascoal (1862).[28]

Uma segunda modalidade é constituída por estudos sobre autores específicos, em geral da época colonial, mas também do próprio século XIX. Trata-se aqui de trabalhos eruditos, muitas vezes figurando como introdução a edições anotadas, destacando-se nesta categoria contribuições de Varnhagen[29] e de Joaquim Norberto.[30] Podem restringir-se ao traçado de perfis biográficos, mas usualmente combinam biografia com juízos sobre as composições, refletindo assim o pressuposto romântico da ligação direta entre vida e obra. As biografias dos escritores tendem ao encomiástico, representando-os como heróis da cultura ou reservas morais da nacionalidade; os pronunciamentos sobre méritos estéticos, por seu turno, apresentam-se em formulações genéricas, diretas e categóricas, exaltando "belezas" e condenando "defeitos", às vezes com lastro em observações microtextuais atentas a questões de métrica e estilo, sempre fundamentados nos critérios de fidelidade à cor local e autenticidade emocional, tomados como tão seguros a ponto de permitirem a interpretação dos textos como documentos autobiográficos.

Finalmente, entre essas manifestações da crítica veiculada por livros, temos a categoria composta pelas profissões de fé, artes poéticas ou exercícios de autoanálise de poetas, ficcionistas e dramaturgos. Foram seus cultores, no que tange à poe-

24 SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: *História da literatura brasileira* e outros ensaios. Op. cit.

25 As introduções dos livros de João Manuel Pereira da Silva *Parnaso brasileiro* (Rio de Janeiro, Eduardo Henrique Laemmert, 1843, v. 1, p. 7-45) e *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais* (Paris, Livraria de A. Franck & Livraria de Guillaumin et Cia, 1858, p. 13-43).

26 A introdução à antologia *Mosaico poético*.

27 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Introdução: ensaio histórico sobre as letras no Brasil. In: *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987 [1850], p. 39-73.

28 PASCOAL, Antônio Deodoro de. Estudos sobre a nacionalidade da literatura brasileira. In: BOCAYUVA, Q. *Lírica nacional*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1862, p. 111-24.

29 Estudos biográficos sobre Gabriel Soares de Sousa (1839), Santa Rita Durão (1845), Basílio da Gama (1845), além de diversos outros publicados na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (Frei Vicente do Salvador, Bento Teixeira, Botelho de Oliveira, Eusébio de Matos, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, Caldas Barbosa, Antônio José da Silva, Gonzaga).

30 No período que nos interessa, estudos sobre Bento Teixeira (1850), Frei Manuel Joaquim da Mãe dos Homens (1851), José Bonifácio (1861), Gonzaga (1862), Silva Alvarenga (1862), Alvarenga Peixoto (1865), Gonçalves Dias (1870), além daqueles dedicados a escritoras, reunidos no volume *Brasileiras célebres*, de 1862.

sia, Gonçalves de Magalhães (1836),[31] Gonçalves Dias (1846),[32] Álvares de Azevedo (*c.* 1848-50),[33] Junqueira Freire (1855),[34] Fagundes Varela (1861),[35] Castro Alves (1870),[36] e José de Alencar, por sua vez, no período que nos interessa manifestou-se sobre seus projetos tanto de dramaturgia (1858-9)[37] quanto de ficção (1865).[38] Em geral, temos aqui exposições de teses românticas a propósito da criação literária, segundo a feição hegemônica que o romantismo assumiu entre nós: literatura como culto da autoestima da nação, ao mesmo tempo reflexo da realidade do país – sua natureza, sociedade e história – e instrumento da educação cívica do seu povo; desalinho formal programático, como signo de originalidade e reflexo de espontaneidade emocional. Fogem a essa pauta, porém, talvez apenas a reflexão problematizante e universalista de Álvares de Azevedo, bem como o esforço incipiente de Junqueira Freire no sentido de pensar o novo estatuto da palavra poética determinado pelas inovações nas técnicas literárias introduzidas no século XIX.[39]

4

Damos assim por concluída a apresentação das várias feições assumidas pela crítica praticada entre nós durante o período romântico. Entre outros aspectos, constatamos sua inapetência para a teorização, de que é sintoma o número inexpressivo de ensaios dedicados à metacrítica, sem falar na falta de maior densidade conceitual dessas contribuições.

31 MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Lede [Prólogo, 1836]. In: *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Universidade de Brasília/INL, 1986, p. 39-46.

32 DIAS, Antônio Gonçalves. Prólogo da primeira edição dos *Primeiros cantos* [1846]. In: *Poesia completa* e prosa escolhida. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 101.

33 Prefácios a *O conde Lopo* (1848) e às partes primeira e segunda da *Lira dos vinte anos* (*c.* 1850): AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Campinas [SP]: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

34 FREIRE, Luís José Junqueira. Prólogo às *Inspirações do claustro* [1855]. In: *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, [1869], v. 1, p. 1-12.

35 VARELA, Fagundes. Prefácio a *Vozes da América* [1861]. In: *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1962, p. 91-5.

36 ALVES, Castro. Prólogo às *Espumas flutuantes* [1870]. In: *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1960, p. 25-7.

37 Advertência e prólogo à segunda edição de *As asas de um anjo* (1859): ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

38 Prólogo a *Iracema* e "Carta ao dr. Jaguaribe".

39 Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1971 [1959], v. 2, p. 37 e 358.

Nesse quadro de pouco apreço pela especulação metodológica e teórica, um ponto chama a atenção em especial: o absoluto desinteresse pela tematização do objeto por assim dizer abstrato da crítica, isto é, a literatura. A conclusão a tirar-se daí só pode ser uma: a crítica romântica simplesmente desconhece o caráter problemático do conceito de literatura, operando antes com uma noção de seu objeto tida por evidente, e que por isso dispensaria problematização. Assim, por exemplo, na sua "Revista bibliográfica" (1854-6) Manuel Antônio de Almeida, no primeiro estudo da série, tratará do *Ensaio corográfico do Império do Brasil*, de Melo Morais e Inácio Acioli, passando nas matérias subsequentes a ocupar-se com a poesia de Junqueira Freire e com o romance de Pinheiro Guimarães, sem considerar pertinentes diferenças que hoje nos parecem abissais, entre um tratado de geografia, por um lado, e por outro um livro de poemas e uma narrativa de ficção. O mesmo procedimento encontramos em Bernardo Guimarães, que, na sua "Revista literária" (1859-60), analisa tanto textos de um historiador – Pereira da Silva – quanto produções de poetas – Gonçalves Dias – e ficcionistas – Joaquim Manuel de Macedo –, sem se preocupar com as diferenças entre os gêneros textuais que aborda.

Contudo, o problema da demarcação mais elaborada do conceito de literatura começa pelo menos a despontar nos exercícios críticos do nosso romantismo. Curiosamente, isso se dá não nos trabalhos de metacrítica – lugar por definição para um movimento abstratizante, que ensejasse trânsito do particular (a obra em análise) para o universal (a ideia de literatura) –, mas num ensaio de Santiago Nunes Ribeiro dedicado a discutir a questão do caráter nacional da literatura brasileira. Com efeito, o ensaísta sai por um momento da sua pauta – a nacionalidade –, para cuidar de outra agenda, a da literariedade. Num primeiro passo da argumentação, o autor denuncia o que lhe parece uma concepção enganosa, segundo a qual "o essencial numa literatura consist[iria] na cópia, variedade e originalidade de obras relativas às ciências exatas, experimentais e positivas [, sendo] a poesia, a eloquência, a história apenas [...] acessórios, apêndices de pouca monta".[40] Em seguida, formula o conceito de literatura que lhe parece correto:

> Sem dúvida nenhuma a palavra literatura na sua mais lata acepção significa a totalidade dos escritos literários ou científicos, e é neste sentido que dizemos "literatura teológica, médica, jurídica". Mas daqui se não segue que devamos admitir tal acepção quando

40 RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira [1]. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *1*, 1º nov. 1843, p. 8.

> se trata da literatura propriamente dita. Ninguém ainda procurou a literatura italiana, inglesa ou francesa nas *Memórias da Accademia del Cimento*, nas *Transações Filosóficas* ou no *Journal des Savants* ou de *Physique*. Não é de Lancisi, Galileu, Volta e Galvani que se nos fala na história literária, não de Boyle, Cavendish, Davy, etc., mas de Dante, Petrarca, Ariosto, Maquiavel, Tasso, Shakespeare, Milton, Bossuet, Corneille.[41]

É preciso reconhecer, no entanto, que essa distinção proposta por Nunes Ribeiro, entre "literatura na sua acepção mais ampla" e "literatura propriamente dita" – para ficar com os termos dele –, esteve longe de se impor na época, pois, como vimos nos exemplos representados pela prática de Manuel Antônio de Almeida e de Bernardo Guimarães, a crítica romântica na verdade a ignorou.

De nossa parte, o impulso inicial é interpretar esse fato como lamentável miopia, posição a que nos induz a nossa formação novecentista. No entanto, para não cair nesse anacronismo, que leva a absolutizar o conceito de literatura *stricto sensu*, tomando-o como único objeto legítimo dos estudos literários, será necessário, em vez disso, revitalizar a distinção entre "letras" e "literatura", para reconhecer que a crítica romântica elegeu aquelas, e não esta, como seu objeto. Nisso, aliás, a crítica romântica andou em descompasso com o seu próprio tempo: comprometida embora com a modernidade, o que em princípio deveria cingir seu interesse ao conceito estético de "literatura", constituiu-se na base de uma concessão ao antemoderno, representado pelo conceito retórico de "letras".

5

Procuramos até aqui descrever e analisar manifestações da crítica viabilizadas no campo de duas instâncias institucionais: a imprensa e o livro. Acrescentemos agora uma terceira instituição onde o conceito de crítica literária, no período objeto de nosso interesse (1830-70), obteve acolhimento e circulou. Referimo-nos ao ensino escolar.

Com efeito, "crítica literária" constituía um ponto de programas escolares do tempo, conforme constatamos em documentação referente ao Colégio Pedro II, que, como se sabe, por todo o século XIX e boa parte do XX conservou o status de estabelecimento-padrão para a educação brasileira. O tópico encontra-se presente no

41 Idem.

primeiro programa de ensino do Colégio publicado, o de 1850, aparecendo também, no que se refere ao período que nos ocupa, nos programas de 1851, 1858, 1860, 1862 e 1870.[42]

Se nos próprios documentos escolares o conceito se apresenta reduzido a mero item numa listagem de pontos, podemos conhecê-lo em detalhe pelas exposições a seu respeito desenvolvidas nos livros didáticos, que, seguindo os programas oficiais, apresentavam seções inteiras a ele dedicadas. É o caso de um compêndio de 1870, intitulado *Sinopses de eloquência e poética nacional, acompanhadas de algumas noções de crítica literária*, de autoria de um professor do Pedro II, Manuel da Costa Honorato.

O livro, na parte dedicada à crítica, começa por assim defini-la:

> *Crítica literária* é o resultado do estudo feito sobre os escritos alheios. – É, portanto, a arte que ensina a distinguir o verdadeiro merecimento dos autores, mostra os princípios do belo, previne contra o respeito cego, que confunde o belo com o defeituoso, e finalmente admira o engenho, o belo, e o gosto, e condena o defeituoso, sem contudo sujeitar-se ao sentimento popular, que muita vez não é firmado na coerência dos princípios, nem no conhecimento das ciências e artes. Donde resulta que a boa crítica, feita por aqueles que adquiriram autoridade pelo estudo das ciências e das artes, pela experiência, e pela prática de compor, é por demais útil, tanto aos autores, como aos apreciadores.[43]

Se temos presente a caracterização da crítica empreendida nas limitadas teorizações antes referidas, verificamos o quanto elas ecoam o conteúdo dessa definição, embora, naturalmente, com recursos expositivos que de algum modo disfarçam o esquematismo didático dessa matriz. De fato, os autores dos ensaios metacríticos examinados – Bernardo Guimarães, Macedo Soares, Machado de Assis – afinal se revelam bons alunos que aprenderam nessa cartilha, os compêndios de retórica, cuja leitura enfim o próprio Machado, mais tarde, qualificará como "regímen debi-

42 Cf. SOUZA, Roberto Acízelo de. Apêndice I: Programas de ensino do Colégio Pedro II / Ginásio Nacional (1850-1900). In: *O império da eloquência*; retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói (RJ): Eduff, 1999, p. 157-229.

43 HONORATO, Manuel da Costa. Noções de crítica literária. In: *Sinopses de eloquência e poética nacional*; acompanhadas de algumas noções de crítica literária extraídas de vários autores adaptadas ao ensino da mocidade brasileira. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1870, p. 236.

litante",[44] e pois maravilhosamente bem ajustado ao ofício de medalhão, atividade que, de resto, implica distância prudente de qualquer tentação propriamente crítica. Temos então que nessa receita escolar de crítica na verdade prevalecem elementos a rigor pré-críticos, à medida que se aliena à "autoridade" a competência exclusiva e plenipotenciária de julgar.

6

Dessa garimpagem na torrente de crítica que flui entre nós da década de 1830 à de 1860 saímos sem ter encontrado ouro ou diamante. Se tanto, topamos com uma e outra pedrinha semipreciosa, cujo brilho banal pode até encantar percepções desaparelhadas, mas não satisfaz as exigências dos olhares mais técnicos. A imagem, contudo, das "mãos vazias" ao final do esforço deve ser evitada, e não só pelo mau gosto do lugar-comum, mas também por inadequada. Afinal, nossa incursão, se não acrescentou dados novos ao já sabido, produzindo não mais que uma tipologia; se, muito menos, revelou altos valores, nos rendeu certamente melhor compreensão do período em análise, o que talvez seja mesmo o único saldo a que podem aspirar estudos da natureza do presente.

E assim, admitida essa melhor compreensão facultada pelos dados concretos franqueados pela pesquisa, é possível até arriscar hipóteses explicativas para a constatada pobreza da crítica no período em questão.

Uma primeira hipótese que se poderia formular prende-se a uma circunstância fortuita restrita ao espaço brasileiro: as vocações para a crítica surgidas na época não se desenvolveram, ou pela morte prematura de alguns críticos em botão, ou pelo precoce abandono do gênero por parte de outros.

Assim, no primeiro caso encontram-se várias trajetórias. Dutra e Melo, tão elogiado como crítico por Sílvio Romero[45] e por Antonio Candido,[46] morre com 22 anos, tendo deixado, segundo consta, apenas dois ensaios, um dos quais, ao que parece, perdido. Santiago Nunes Ribeiro não teve sorte melhor; como diz Antonio Candi-

44 ASSIS, Machado de. Teoria do medalhão [1882]. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, v. 2, p. 290.

45 ROMERO, Sílvio. Antônio Francisco Dutra e Melo. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954 [1888], v. 3, p. 946-7.

46 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Op. cit., v. 2, p. 357-8.

do, morreu "[…] na quadra dos vinte anos, quando apenas começava a escrever e ordenar as ideias",[47] "[…] cedo demais para confirmar o que sugerem seus poucos escritos, isto é, que seria talvez o melhor crítico de sua geração".[48] Junqueira Freire, do mesmo modo, teve igual destino: morrendo na faixa dos vinte anos, nem por isso, como escritor, passou desta para melhor, uma vez que do "crítico penetrante"[49] sobrou apenas "[…] um excelente crítico em potência […]".[50] Por fim, mencionemos Álvares de Azevedo, outra promessa de crítico que, pela brevidade da vida, não chegou a cumprir-se, pelo menos com a plenitude que era de esperar, à vista da qualidade de seus trabalhos juvenis.

Quanto aos casos de abandono da atividade crítica, não são menos numerosos. Entre eles conta-se o de Gonçalves Dias, que teve passagem fugaz pelo gênero, publicando uns poucos ensaios no *Correio da Tarde* e no *Correio Mercantil*, em 1848 e 1849, não obstante Antonio Candido considerá-lo o poeta romântico de "senso crítico" mais desenvolvido.[51] Crítico bissexto foi também Manuel Antônio de Almeida, que assinou o que chamaríamos hoje uma coluna no *Correio Mercantil*, de dezembro de 1854 a outubro de 1856, tendo publicado sete ensaios sob o título geral "Revista bibliográfica", "primeira tentativa de crítica militante no Brasil", segundo Ubiratan Machado.[52] Bernardo Guimarães seguiu-lhe o exemplo, e também não se fixou na crítica, praticando-a de outubro de 1859 a março do ano seguinte, na seção "Revista literária" do periódico *A Atualidade*, com um ensaio metacrítico seguido de estudos sobre Gonçalves Dias, Junqueira Freire e Joaquim Manuel de Macedo. Antonio Joaquim de Macedo Soares, por seu turno, conquanto tenha tido suas qualidades como crítico ressaltadas por Antonio Candido[53] e Afrânio Coutinho,[54] dedicou-se ao gênero apenas na juventude, em torno de 1860, no clima ainda romântico da Faculdade de Direito de São Paulo, mas acabou, na maturidade, preterindo o exercício da crítica em favor principalmente de estudos filológicos e jurídicos, tendo inclusive desistido da ideia de

47 Idem, p. 337.

48 Idem, p. 334.

49 Idem, p. 358.

50 Idem, p. 358.

51 Idem, p. 178.

52 MACHADO, Ubiratan. Nascimento da crítica. In: *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Op. cit., p. 230.

53 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Op. cit., v. 2, p. 357.

54 COUTINHO, Afrânio. Macedo Soares. In: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, v. 1, p. 274.

publicar o volume *Ensaios de análise literária*, em que reuniria sua produção na área.[55] Entre esses episódios de deserção da crítica, no entanto, certamente o mais conhecido, por motivos evidentes, é aquele protagonizado por Machado de Assis. O grande ficcionista, como sempre assinalam seus estudiosos, tendo firmado reputação no setor da crítica – a ponto de, em 1868, José de Alencar considerá-lo "o primeiro crítico brasileiro"[56] –, nele atuando de 1856 até 1879, acabaria por abandoná-lo – por motivos aliás de determinação problemática –, ou então, e mais exatamente, em gesto decisivo para a construção da sua glória – cremos que percebido como tal pela primeira vez por Alceu Amoroso Lima em artigo de 1939 –, teria "[...] fund[ido] o crítico no romancista [...], d[ando]-nos, num só planalto, a soma das duas vertentes".[57]

7

Mas esse modelo "vida [...] que podia ter sido e que não foi" certamente não é a maneira mais consistente de justificar a debilidade da crítica praticada entre nós no período em questão. Se admitirmos que essa alegada "debilidade" decorre não tanto da insuficiência conceitual dos ensaios sobre obras e autores específicos, mas da ausência quase completa de uma metacrítica que se sustente, e que por sua vez sustente as análises pontuais da crítica, é preciso reconhecer que tal estado de coisas não constituiu particularidade do Brasil, sendo antes um traço geral da cultura literária

55 Este, aliás, se se tivesse consumado sua publicação, teria sido o único volume de crítica da época, pelo menos até onde pudemos constatar, o que diz bem do subdesenvolvimento quantitativo do gênero entre nós no período, sobretudo se comparado com a poesia e o romance. Com efeito, salvo melhor pesquisa, a rarefeita produção da crítica romântica permaneceu dispersa nos periódicos do tempo. Constituem exceção, segundo o que nos foi possível verificar, volumes de publicação póstuma reunindo contribuições de Machado de Assis (*Crítica*, 1910) e de Joaquim Norberto (*Crítica reunida*; 1850-1892. Org., introd. e notas por José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira e Roberto Acízelo de Souza. Porto Alegre: Nova Prova, 2005), e ainda os ensaios recuperados por antologias do século XX. (Cf. *Textos que interessam à história do romantismo*, José Aderaldo Castello. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960-1964, 4 v.; *Caminhos do pensamento crítico*, Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, 2 v.; *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira (Orgs.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

56 ALENCAR, José de. Carta a Machado de Assis. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Op. cit., v. 1, p. 127.

57 ATAÍDE, Tristão de. Machado de Assis, o crítico. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, v. 3, p. 782.

do período, verificável, por conseguinte, também nos grandes centros metropolitanos. Sainte-Beuve, por exemplo, indiscutível grão-mestre do gênero, seu praticante pelo menos desde 1828, somente em 1862 se dignaria dar satisfações sobre seu "método", e o fez sob a forma de longa digressão num ensaio dedicado a Chateaubriand.[58] Na Inglaterra parece que a cronologia não é diferente, pois, salvo melhor pesquisa, o primeiro grande estudo de metacrítica – "*The function of criticism at the present time*", de Matthew Arnold[59] – aparece apenas em 1864. Assim, não devemos debitar à conjuntura brasileira – seu proverbial atraso, associado à dilapidação de talentos, quer por mortes precoces, quer por extravios de vária ordem – a rarefação de esforços no sentido de fundamentar a crítica na época em causa, esforços que, entre nós, como na Europa, seriam na verdade encetados somente mais tarde, em fins do século XIX e início do subsequente. Só nessa altura, até onde pudemos constatar, é que se desenvolveu um movimento no sentido de superar a prática da crítica concebida como uma espécie de casuística, que como tal prescindiria de quadros gerais de referência, ou, mais exatamente, manteria implícitos e não problematizadas as suas bases conceituais. Reivindica-se então sua transformação em disciplina, tendência documentada, por exemplo, no livro *La critique scientifique*, de Émile Hennequin, de 1888,[60] e entre nós em trabalhos da mesma época representativos de um momento já pós-romântico, como é o caso de *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1880) e "Da crítica e sua exata definição" (1909), de Sílvio Romero, bem como de "A crítica literária" (1900), de José Veríssimo.

8

Nosso percurso nos conduziu assim a uma clara apreensão da reorientação de rumos experimentada pela crítica no último quartel do século XIX, o que acabou nos sugerindo um olhar retrospectivo sobre os passos da argumentação, que implica de resto retificação parcial de certas conclusões e juízos. Vejamos:

58 SAINTE-BEUVE, Charles-Agustin. Chateaubriand jugé par um ami intime en 1803. In: *Nouveaux lundis*. Paris: Calman Lévy, 1892. p. 11-33.

59 ARNOLD, Matthew. The function of criticism at the present time. In: ADAMS, Hazard (Ed.). *Critical theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 583-95.

60 HENNEQUIN, Émile. *La critique scientifique*. Paris: Librairie Académique Didier/Perrin et Cie. Librairie Éditeurs, 1894 [1888].

Provavelmente terá sido severidade descomedida tachar de pobre e insignificante o conjunto da nossa crítica romântica. Pensando melhor, é preciso fazer distinções. De fato, se no que chamamos metacrítica a pobreza nos parece verdadeiramente irremediável, o mesmo não se dá no subconjunto constituído por estudos pontuais dedicados a autores e obras ou consagrados à ideia geral de literatura brasileira. Aí existem, não obstante a pequena extensão desse segmento da nossa literatura romântica, se comparado com a prosa de ficção e a poesia, contribuições sem dúvida assinaladas por méritos notórios, entre as quais é possível destacar algumas: o estudo de Justiniano José da Rocha sobre o livro de estreia de Magalhães,[61] correto no geral dos seus juízos, não obstante o que concede às limitações do seu momento, dos floreios de linguagem à adesão irrestrita ao projeto nacionalista; os minuciosos ensaios de Joaquim Norberto[62] integrantes das edições de poetas que organizou; certo capítulo de Abreu e Lima,[63] denunciando as limitações do ufanismo nacionalista; os ensaios de Santiago Nunes Ribeiro,[64] que, muito antes da tese famosa de Machado de Assis – nada menos do que trinta anos –, chamam a atenção para certo "sentido oculto" a assinalar a nacionalidade das literaturas, muito mais do que evidências exteriores; o artigo de Dutra e Melo sobre *A moreninha*,[65] certeiro na identificação de um projeto para o desenvolvimento do romance na literatura brasileira; o longo ensaio por assim dizer pseudo-historiográfico de Álvares de Azevedo relativo à literatura portuguesa,[66] em que, no mar encapelado de um eruditismo ostentatório, sobrenada o ataque irônico à estreiteza do nacionalismo como critério

61 ROCHA, Justiniano José da. Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do sr. D. J. G. de Magalhães. *Revista da Sociedade Filomática*, S[ão] Paulo, *2*: 47-57, jul. 1833. Edição fac-similar, 1977.

62 Gonzaga (1862), Silva Alvarenga (1862), Alvarenga Peixoto (1865), Gonçalves Dias (1870). (SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira*; e outros ensaios. Org., apres. e notas por Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Ed./Fundação Biblioteca Nacional, 2002; *Crítica reunida*; 1850-1892. Org., introd. e notas por José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira e Roberto Acízelo de Souza. Porto Alegre: Nova Prova, 2005).

63 "O Brasil e as repúblicas americanas", do livro *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil* (Niterói, RJ: Tipografia Niterói do Rego, 1835).

64 RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira [1]. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *1* (1): 7-23, 1º nov. 1843; Da nacionalidade da literatura brasileira [2]. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *1* (2): 111-115, 15 dez. 1843.

65 MELO, Antônio Francisco Dutra e. *A moreninha*, por Joaquim Manuel de Macedo. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, *2* (24): 746-751, 15 out. 1844.

66 AZEVEDO, Álvares de. Literatura e civilização em Portugal (*c.* 1850). In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 706-44.

para a caracterização da literatura; um estudo de Macedo Soares,[67] denunciando o que considera erros na compreensão do nacionalismo na arte.

E mesmo quanto à metacrítica, cuja insuficiência em quantidade e qualidade verificamos, não seria o caso de ponderar que a demanda por sistematização teórica é antes exigência do nosso tempo do que do período em consideração? Afinal, e não só no Brasil, como vimos, trata-se de derivação pós-romântica o empenho de constituir a crítica literária como disciplina sistemática, datando apenas de fins do século XIX a intensificação dos esforços nesse sentido.

Mas aqui começa outra história, que não nos propomos contar, pois fugiria à pauta do nosso Colóquio, conquanto possamos concebê-la como capítulo mais recente da que acabamos de esboçar: a história da crítica como sistematização de princípios, métodos e conceitos, e não mais como casuísmo analítico-interpretativo-judicativo; a dos seus desencontros e embates com a teoria da literatura novecentista; a dos matizes por ela assumidos no que se toma por manifestações suas na mídia do nosso tempo, que vão, como bem sabemos, do mero palpite bem embalado a realizações ensaísticas do mais alto nível.

Roberto Acízelo de Souza é professor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Entre suas publicações, figuram: *Teoria da literatura* (Ática, 2008); *Introdução à historiografia da literatura brasileira* (Eduerj, 2007); *Iniciação aos estudos literários*; objetos, disciplinas, instrumentos (Martins Fontes, 2006); *O império da eloquência*; retórica e poética no Brasil oitocentista (Eduerj/Eduff, 1999).

67 SOARES, Antonio Joaquim de Macedo. José Alexandre Teixeira de Melo: *Sombras e sonhos*. *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, São Paulo, *nona série*, *6*: 87-94, set. 1859.

Romantismo brasileiro e a "musa popular do Norte"

Sílvia Maria Azevedo

Resumo: Sob o influxo alemão, o culto das tradições populares no sentido da valorização do povo, da exaltação nacionalista ou humanitária do passado foi um dos traços marcantes do romantismo. Além de compactuar com a valorização das origens da nacionalidade, Franklin Távora estará empenhado em acentuar o espírito científico de suas pesquisas sobre o folclore, a exemplo das "Lendas e tradições populares do Norte", publicadas na *Ilustração Brasileira*, em 1877. **Palavras-chave:** Franklin Távora, folclore, nacionalismo.

Resumen:** Bajo la influencia alemana, el culto a las tradiciones populares como una forma de valorización del pueblo, o sea, la exaltación nacionalista o humanitaria del pasado fue uno de los rasgos marcantes del romanticismo. Más allá de concordar con la valorización de los origenes de la nacionalidad, Franklin Távora se empeñará en profundizar el espíritu científico de sus investigaciones acerca del folclore, como vemos en "Lendas e tradições populares do Norte", publicadas en la* Ilustração Brasileira *en 1877.* ***Palabras clave: *Franklin Távora, folclore, nacionalismo.*

A importância da Guerra do Paraguai, na opinião de várias gerações de historiadores, deve-se, entre outros aspectos, ao fato de ter contribuído para aproximar brasileiros de várias províncias e de diversas origens sociais, com repercussão, inclusive, na produção literária nacional, como vai dizer José Veríssimo:

> Pela primeira vez depois da Independência (pois a guerra do Prata de 1851 mal durou um ano e não chegou a interessar a nação) sentiu o povo brasileiro praticamente a responsabilidade que aos seus membros impõem estas coletividades chamadas nações. Ele, que até então vivia segregado nas suas províncias, ignorando-se mutuamente, encontra-se agora fora das estreitas preocupações bairristas do campanário, num campo propício para estreitar a confraternidade de um povo, o campo de batalha. De província a província trocam-se ideias e sentimentos; prolongam-se após a guerra as relações de acampamento. Houve enfim uma vasta comunicação interprovincial do Norte para o Sul, um intercâmbio nacional de emoções, cujos efeitos se fariam forçosamente sentir na mentalidade nacional. A mocidade das escolas, cujos catedráticos se faziam soldados e marchavam para a guerra, alvoroçou-se com o entusiasmo próprio da idade. Os que não deixavam o livro pela espada, bombardeavam o inimigo longínquo com estrofes inflamadas e discursos tonitruantes, excitando o férvido entusiasmo das massas.[1]

Se "houve enfim uma vasta comunicação interprovincial do Norte para o Sul, um intercâmbio nacional de emoções", propiciado pela Guerra do Paraguai, mais evidentes também ficaram as diferenças entre os dois extremos do Brasil, quanto aos melhoramentos introduzidos pelo governo imperial com prioridade para as províncias do Sul, em detrimento das províncias do Norte. As queixas partem, sobretudo, de "homens do Norte", como mostram vários artigos publicados na *Ilustração Brasileira* (1876-8), periódico carioca ilustrado que veio substituir a folha humorística *Semana Ilustrada* (1860-76), ambos de propriedade de Henrique Fleiuss.

Um desses "homens do Norte", Fábio Alexandrino de Carvalho Reis, autor do *Ligeiro estudo sobre o estado econômico e industrial do Maranhão*, opúsculo de 1877, critica o abandono em que a província vivia mergulhada, apontando como causas do estado de decadência da lavoura do Maranhão a extinção do tráfico de escravos e a imigração de colonos europeus para o Sul. No comentário de A. Ban-

1 VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Organização, revisão de textos e notas de Luiz Roberto de S. S. Malta. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 220.

deira, responsável pela apresentação da obra na seção "Bibliografia" da *Ilustração Brasileira*, identifica-se o endosso aos reparos de Fábio Alexandrino em relação à política econômica do Império:

> O Norte tem ficado sempre menos beneficiado quando se trata de promover os grandes melhoramentos sociais; e se, como cremos, não há desígnio especial nessa espécie de abandono, a coincidência de se encontrarem sempre obstáculos a qualquer grande empreendimento para aquela parte do Império, quando para Sul caminha o Governo à frente dos seus desejos, dá muito que pensar aos homens do Norte, e quase que os faz persuadir de que há, na nossa política, duas bitolas: a da progressão geométrica para o Sul, e da progressão aritmética para o Norte.[2]

Como o Maranhão, outras regiões do Norte do Brasil também se sentiam esquecidas do Imperador, justificativa para a criação da província de São Francisco, proposta apresentada no Senado em 1873, mas que não foi aprovada. Publicado na *Ilustração Brasileira*, com o título "O Ocidente do Brasil", o texto sem assinatura defende o projeto com o argumento de que o vale do São Francisco estava destinado a ser "um grande empório de riqueza, de indústria, de civilização" do Brasil, por conta da fertilidade das terras às margens do extenso e caudaloso rio. Apesar disso, o "Oeste" vivia ao desamparo dos melhoramentos da civilização. A grande distância em relação ao litoral – lugar de concentração das "comodidades da vida, frutos da civilização, [e] onde [...] o cidadão pode educar seus filhos e acomodar sua família, como permitem os recursos de um país civilizado" – era em grande parte responsável pelo estado de "barbárie" em que permanecia o Ocidente do Brasil:

> É mister levar a riqueza, a civilização, que aparece na orla marítima, para o interior desses sertões com o silvo da locomotiva, mas antes disto, é preciso preparar naquelas regiões remotas núcleos para receberem essa civilização, que vai transbordando da beira-mar para o ocidente.[3]

Não somente políticos e fazendeiros clamavam contra o estado de decadência das províncias do Norte, postas à margem do processo de modernização, que o café trouxera para o Rio de Janeiro e São Paulo, mas também homens de letras, como

2 BANDEIRA, A. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 36, 15 dez. 1877, p. 192.

3 Idem, n. 14, 15 jan. 1877, p. 211.

Franklin Távora, assíduo colaborador da *Ilustração Brasileira*. No prefácio ao romance *O Cabeleira* – "o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira" –,[4] o escritor queixa-se do abandono do Norte, imaginando os avanços que a civilização material traria para a região amazônica:

> – Que não seria desse mundo [...] se nestas margens se sentassem cidades; se a agricultura liberalizasse nestas planícies os seus tesouros; se as fábricas enchessem os ares com seu fumo, e neles repercutisse o ruído das suas máquinas? Desta beleza, ora a modo de estática, ora violenta, que fontes de rendas não haviam de rebentar? Mobilizados os capitais e o crédito; animados os mercados agrícolas, industriais, artísticos, veríamos aqui a cada passo uma Manchester ou uma New York. [...] O trabalho, o capital, a economia, a fartura, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem-fim.[5]

Este era um sonho (naquela altura) impossível de se transformar em realidade. O passado glorioso do Norte (ou antes, do Nordeste), centro econômico e cultural do Brasil, no século XVII, estava definitivamente sepultado. Não havia como negar essa evidência, daí a estratégia de Távora de reverter o negativo em positivo, a decadência das províncias do Norte transformando-se em expressão de um Brasil "mais verdadeiro", porque intocado pelos malefícios da civilização destruidora das tradições locais, na transcrição de passagem célebre do prefácio do romance:

> As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais ao Norte, porém, do que ao Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.
>
> A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.
>
> A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.[6]

4 ALMEIDA, José Maurício. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, p. 80.

5 TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1988, p. 10.

6 Idem.

Identifica-se na inter-relação da literatura com o meio físico-social, segundo proposta de Távora, repercussão daquele "bando de ideias novas", na expressão de Sílvio Romero – as doutrinas positivistas de Comte e Littré, o biologismo de Darwin, o evolucionismo de Spencer, o determinismo de Taine, entre elas –, que entraram no Brasil durante os anos 1870, considerados por diferentes historiadores como uma década de inovações, o começo de uma nova era para o Brasil.

Na crítica em forma de carta dirigida a Franklin Távora, "A propósito do *Cabeleira*", publicada na *Ilustração Brasileira*, Flávio de Aguiar, um "nortista" como o amigo, retoma as teses centrais do prefácio do romance: "o Norte [...] pode muito bem ter uma literatura sua"; "a observação sem esforço marca diferenças entre norte e sul, diferenças tanto materiais como morais", interpretando igualmente estas diferenças como positivas para a literatura do Norte e negativas para a literatura do Sul. Enquanto naquela são "descritos nossos campos, nossas matas, nossas lavouras, nossos rios, nossas serras, nossas cidades", nesta, "a descrição se cansa com os salões, as *toilettes*, os bailes e tantos outros assuntos cosmopolitas como estes". Considerações a fundamentar o julgamento taxativo de Flávio de Aguiar: "A literatura do norte é mais brasileira do que a do sul".[7]

A cisão entre o Norte e o Sul do Brasil, que se manifestava tanto no âmbito da política e da economia, quanto no da literatura, refletia a crise do regime monárquico, iniciada com a promulgação da Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, e agravada com o progressivo desligamento do Imperador quanto à tarefa de governar o Brasil (basta lembrar que na segunda viagem ao exterior, d. Pedro II estivera ausente do país entre maio de 1876 e setembro de 1877), sem deixar de mencionar a chamada "questão religiosa" e os acirrados ataques ao sistema, com a formação do Partido Republicano, que inicia a publicação do jornal *A República* e lança em dezembro de 1870 o Manifesto Republicano.

Se não havia, na proposta de criação de uma "literatura do Norte", intenção separatista da parte de Franklin Távora, conforme interpretam alguns críticos, é bom lembrar, na sugestão de Cláudio Aguiar, "que no Nordeste e, de forma particular, em Pernambuco, [...] desde o século anterior falavam alto os sentimentos nativistas de movimentos sociais como a Revolução dos Mascates (1710) e as três explosões do século XIX – as Revolução de 1817, 24 e 48".[8] Por sua vez, o herói do romance de Távora, "célebre valentão", não era o que se poderia chamar de modelo de integri-

7 *Ilustração Brasileira*, n. 9, 1º nov. 1876, p. 135.

8 AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997, p. 247.

dade moral, conforme era praxe comportarem-se protagonistas românticos em romances, contos, novelas e peças de teatro em voga no Brasil da época. "Ladrão mui astuto", o Cabeleira e seu bando horrorizaram a província de Pernambuco, no século XVIII, no relato de Fernandes Gama, autor das *Memórias históricas da província de Pernambuco*, obra de que se valeu Távora para compor o perfil da personagem.

Os trovadores pernambucanos do século XVIII, que compuseram cantigas alusivas à vida e à morte do Cabeleira, vão cantar não o bandido cruel, mas a vítima que pagou com a forca "os crimes que a bem dizer pertenciam menos a ele do que a outrem", na interpretação de Franklin Távora, que aponta a falta de "instrução e da educação" como responsáveis pela conversão de indivíduo, que poderia ser útil à sociedade, em facínora de "memória execrada, ou lamentável".[9]

Já o poeta pernambucano Ângelo de S. Paio, no "Canto do Cabeleira", publicado no último número da *Ilustração Brasileira*, em abril de 1878, interpreta de forma diferente o comportamento do bandido: não há causa nobre, não há honra a ser lavada com sangue a justificar os crimes cometidos pelo Cabeleira e seu bando, tão somente o prazer de matar. Incitado a cantar pelos "valentes camaradas", a trova do Cabeleira faz a apologia da crueldade, na transcrição de alguns versos do poeta pernambucano:

> Se o tédio nos busca,/ Se temos tristezas,/ Buscamos torpezas,/ P'ra nos consolar;/ Corremos ao estupro,/ Orgias, incestos;/ E após, eis-nos lestos/ Buscando outro lar!
>
> Se a calma sufoca/ Nas vilas entramos,/ Mil peitos rasgamos/ Co'agudos punhais;/ Nas preces das vítimas,/ No sangue, nos prantos,/ Achamos encantos,/ Que não têm iguais.[10]

Representado pelo Cabeleira, o "herói do mal", no dizer de Samira Campedelli,[11] este outro Brasil, o do Norte, poderia vir a se constituir em ameaça à unidade política do Império, conquistada na década de 1850, depois de debeladas as rebeliões regenciais.[12] Por aquela época mesmo, outra serpente estava sendo gerada nas entranhas do próprio sistema. Da província da Bahia chegavam rumores, na notícia divulgada pelo *Diário do Rio de Janeiro*, de 11 de julho de 1876, de que um indivíduo de nome

9 TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Op. cit., p. 138.

10 *Ilustração Brasileira*, n. 40, abr. 1878, p. 276.

11 CAMPEDELLI, Samira. Herói do Mal. *O Cabeleira* de Franklin Távora. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 5-6.

12 CARVALHO, José Maurício de. *A construção da ordem*: a elite política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 11-22.

Antônio Vicente Mendes Maciel, vulgo Antônio Conselheiro, que arrastava atrás de si multidão de seguidores, tinha sido preso porque pregava contra o governo.

O revide, a resposta do Sul ao prefácio de *O Cabeleira*, virá na forma do editorial de 15 de julho de 1877 da *Ilustração Brasileira*, "Organize-se o centro", em que se expõe a necessidade da criação de um "centro literário" no país. O momento era dos mais favoráveis "para a constituição das letras no Brasil", uma vez que a "imprensa política", tanto na Corte quanto nas províncias, andava às voltas com disputas partidárias. Às letras cabia, então, "meter na sombra as políticas", e promover a união nacional, conclamada por vários setores da esfera pública: a escola, a imprensa, as associações, os comícios literários, todos à espera da "vida" que havia fugido "dos órgãos políticos, dos comícios eleitorais, das assembleias, do parlamento, do próprio governo". Essa vida, a literatura tinha condições de trazê-la de volta, o que faltava era tão somente a vida literária constituir-se, "aproveitando a esse fim mão hábil e amestrada os elementos que, dispersos quais se mostram ao norte e ao sul, não servem senão para indicar que o Brasil não é de todo ainda um cadáver".[13]

Até mesmo o "diretor do centro" estava escolhido, ou, pelo menos, contava com a aprovação de importantes setores da intelectualidade brasileira. Era o senador Francisco Otaviano de Almeida Rosa, um dos homens mais influentes da chamada geração de 1870, literato, dono de dois importantes jornais da Corte, o *Correio Mercantil* e *A Reforma*, mentor da ideia da criação de um centro intelectual de que careciam as letras brasileiras.

Enquanto este "centro" não estava ainda formado (seriam estes os germens da Academia Brasileira de Letras?), cada escritor em particular, "no interesse da ideia que lhe é simpática; do princípio que considera proveitoso para seu país"[14] – no dizer de outro editorial da *Ilustração Brasileira* –, concorria para que a "revolução pacífica" tivesse início, quer fosse a fundação de um jornal, a elaboração de um livro, o oferecimento de uma conferência. Era o que faziam os "escritores do Norte", no cumprimento do "dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, vívida e louçã", neste apelo que Franklin Távora deixou registrado no prefácio de *O Cabeleira*.

Tudo estava por se fazer, a "literatura do Norte" ainda não existia, era necessário criá-la, tarefa possível de ser realizada se houvesse um grupo de escritores, congre-

13 *Ilustração Brasileira*, n. 26, 15 jul. 1877, p. 18.

14 Idem, n. 37, jan. 1878, p. 204.

gados em torno da ideia de fixar sistematicamente, numa série de romances, como planejaram Távora e Inglês de Sousa, os costumes e a psicologia das províncias setentrionais, a modo de uma cartografia etnográfico-literária do Brasil. No caso do autor de *O matuto*, o projeto compreendia não apenas a área da criação ficcional, mas também a do ensaio, a exemplo do livro por ele chamado de *O Norte* (tido até pouco tempo como perdido, mas localizado pelo biógrafo do escritor, Cláudio Aguiar), em que a obra de vinte escritores seria apresentada como expressiva do talento nortista.

O resgate das lendas e tradições populares era igualmente tarefa urgente, na opinião de Távora, haja vista os perigos a rondar "a musa popular do Norte", exposta à "invasão estrangeira", que, valendo-se da "indiferença nacional", "vai levando por diante impunemente a sua obra de alteração do nosso caráter",[15] conforme escreveu no pequeno ensaio "Um verso popular", publicado na *Ilustração Brasileira*. Enquanto, aqui, "indiferença" passa a ser sinônimo da falta de proteção, cuidado para com a poesia popular brasileira, em outro texto, "A poesia popular", editorial de fevereiro de 1878, "indiferença" significa desvalorização da poesia popular, motivo da perda de tesouros preciosos:

> Pretendemos unicamente lavrar nestas páginas um protesto contra a indiferença que entre nós se vota aos monumentos deste gênero que nos deixaram nossos antepassados.
>
> Quantos não se perderam já, quantos não se perdem dia a dia, à míngua de quem os enfeixe, e lhe dê forma e organização perdurável?[16]

Era o que Franklin Távora se propôs a fazer, trazendo a público na revista de Henrique Fleiuss o resultado de suas pesquisas junto à "musa popular do Norte", oito contos reunidos sob o título "Lendas e tradições populares do Norte",[17] "pálido aceno diante da grandeza do cancioneiro popular que se encontrava espalhado pelo

15 Idem, n. 35, 1º dez. 1877, p. 173.

16 Idem, n. 23, fev. 1878, p. 224.

17 A relação compreende as seguintes "lendas e tradições populares", publicadas na *Ilustração Brasileira*: "O sino encantado", idem, n. 13, 1º jan. 1877, p. 202-3; "A visão da Serra Aguda", idem, n. 14, 15 jan. 1877, p. 215-8; "O tesouro do rio", idem, n. 15, 1º fev. 1877, p. 230; "A cruz-do-patrão", idem, n. 17, 1º mar. 1877, p. 268-9; "Chora menino", idem, n. 18, 15 mar. 1877, p. 282; "As mãos do Padre Pedro Tenório", idem, n. 20, 15 abr. 1877, p. 310; "O cajueiro do frade", idem, n. 21, 1º maio 1877, p. 334-5; "As mangas de jasmim", idem, n. 23, 1º jun. 1877, p. 359 e 363.

Brasil", na avaliação de Cláudio Aguiar.[18] Talvez por isso, Távora tenha se concentrado nas lendas populares pernambucanas, relacionadas ao tempo da invasão dos holandeses em Pernambuco, no século XVII. Essas lendas são aquelas que, "resistindo à ação destruidora do tempo, puderam chegar até nossos dias", uma vez que a "poesia dos selvagens [...] correu a refugiar-se nas selvas interiores, onde dia por dia se foi extinguindo até que de todo desapareceu com o último da última horda".[19] Este lamento do narrador do conto "A cruz-do-patrão" não impede de interpretar o repertório de lendas populares organizado por Távora como expressão da dívida do Brasil para com o Norte, pois foram bravos nortistas como Matias de Albuquerque, Felipe Camarão, André de Negreiros que, lutando ao lado dos portugueses, contra os batavos, chamados "hereges" no conto "O sino encantado", livraram o país de cair em poder da Holanda.

A história do domínio holandês nas províncias do Norte do Brasil justifica a musa do Norte não cantar a "poesia do lar", tão somente a poesia da guerra, na qual repercutiam "a voz dos trabucos e arcabuzes, o som dos clarins, o retintim dos terçados e adagas dos conquistadores e conquistados, dignos uns dos outros".[20] O passado épico de Pernambuco nobilita a história da província, o mesmo acontecendo com as lendas ligadas ao período da dominação batava, ou antes, por contiguidade, a história enobrece a lenda e esta se transforma na memória popular da história. Assim, o que permaneceu na lembrança do povo quanto à passagem dos holandeses por Porto de Pedras ficou conhecido como o caso do sino encantado, que uma velha do lugarejo vai contar ao narrador:

> – [...] Contam os antigos que antes de se render esta vila àqueles excomungados, os cristãos, sabendo que eles tinham por costume fazer das igrejas de Deus casas de malefícios, tiram dos altares todas as imagens, e da torre o sino; as imagens foram repartidas por entre o povo batizado, e o sino foi trazido ao rio e afundado no lugar, que lhe mostrei. Meu dito, meu feito. Os *pés-de-pato*, assim que tomaram conta da terra fizeram da igreja fortaleza, para guerrearem contra a cristandade. Mas depois foram batidos, e tiveram de fugir.[21]

18 AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Op. cit., p. 261.

19 *Ilustração Brasileira*, n. 17, 1º mar. 1877, p. 268.

20 Idem.

21 Idem, n. 13, 1º jan. 1877, p. 202.

Igualmente contíguos estão a lenda e o conto moral, que ainda a história do sino encantado permite ilustrar: quando os holandeses foram embora, o vigário do local prometeu tirar o sino do rio, mas nunca que fazia. Um dia, um menino tomava banho no Manguaba e deu com o sino, que a muito custo foi retirado da água. O padre e o juiz começaram a discutir quanto ao local em que devia ser colocado. Nisto, as cordas se partiram e o sino caiu de novo no rio, afundou na lama e nunca mais ninguém o viu. A partir de então, as pessoas de Porto de Pedras passaram a ouvir badaladas que vinham de dentro do rio, sempre ao meio-dia e à meia-noite, a lembrar não mais a passagem dos holandeses pelo local, mas a ambição dos homens.

O fato de ter colhido esta história diretamente da fonte, isto é, junto à moradora do lugarejo, é garantia para o narrador de que a história contada ao leitor não foi inventada nem por ele, nem pela velha, como vai dizer no fecho do conto: "Assim se despediu a velha, a quem devo este conto, que não é invenção minha, e que depois de me ter sido assim narrado, eu verifiquei não ser também invenção da velha, mas uma tradição alagoana, que tem consagração de muitos anos".[22]

Compreendem-se as suspeitas em relação à invenção, pois refletem o rebaixamento da imaginação como princípio maior da atividade criadora, segundo a estética romântica, a observação da realidade tornando-se o principal fator da criação romanesca, durante a década de 1870 no Brasil.

Assim como os romances de Távora, baseados em personagens e episódios tomados da história, a garantir "exatidão daguerreotípica", na interpretação que o escritor fazia da obra de Cooper, também os contos populares recriados têm ancoragem, primeiramente na história, para depois migrarem para a lenda em diálogo com o conto moral, como acontece em "Chora Menino". A história se passa em 1635, numa tarde de junho em que uma "multidão, de velhos trôpegos, mulheres desgrenhadas, crianças seminuas", chega ao Recife, vinda do Forte Real do Bom Jesus. Sitiado durante três meses, o forte acabou por cair em poder das tropas holandesas. Tendo passado por muitas privações, aquela multidão mais parecia "múmias repugnantes" do que seres humanos. Dentre aquelas pessoas, duas mulheres destacavam-se, Ana e Lourença de Sousa, ambas trazendo nos braços os filhos que choravam de fome e de sede. Não resistindo ao cansaço, as duas irmãs morrem, e também as crianças. A partir de então, o lugar passou a se chamar Chora Menino, sendo tido por mal-as-

22 Idem, p. 203.

sombrado: "Dizia o povo, harpa sonora em que vibram os mistérios da noite e da solidão, que quem passava por ali ouvia chorar menino".[23]

As marcas do passado heroico de Pernambuco estão por toda parte, tanto no mundo da natureza, árvores, rios, mangues, quanto no mundo da cultura, logradouros públicos, monumentos, registrando histórias de levantes e superstições, no relato de contos como "O tesouro do rio", "As mãos do padre Tenório" e "A cruz-do-patrão". O primeiro narra um fato que se deu no Recife, ao tempo do Brasil colônia, quando morava na cidade um bando de negociantes ricos, que não sabiam o que fazer com tanto dinheiro. Enquanto isso, os soldados morriam de fome, situação que os levou a liderar insurreição que guiou para as ruas "mangas de homens famintos de pão, sedentos de justiça". As vítimas eram os moradores mais afamados, que da noite para o dia ficaram pobres: "Tesouros infinitos passaram dos seios e mãos das filhas e mães, com os que foram arrancados dos cofres dos pais de famílias, para o poder das turbas desenfreadas".[24] Alguns dos tesouros roubados foram enterrados numa das ilhotas do rio Beberibe, que muitos anos mais tarde atraíram um canoeiro que em sonho vislumbrou os cofres enterrados. Acontecia, porém, que, todas as vezes que o canoeiro começava a cavar, um vento forte obrigava-o a parar, até que ele se deu conta de que era a Providência que procurava afastá-lo de alguma desgraça, pois o tesouro enterrado no mangue era amaldiçoado.

Já "As mãos do padre Tenório" tem localização histórica mais precisa, pois se refere ao envolvimento do padre Pedro de Sousa Tenório no movimento da proclamação da República, em Pernambuco, em 6 de março de 1817. Debelada a insurreição, o vigário foi condenado ao suplício capital, a forca e o esquartejamento, o governo português tendo mandado colocar em praça pública o poste onde se fixaram as mãos do padre Tenório, e na ilha de Itamaracá, um outro onde ficou exposta a sua cabeça, "para exemplo e lição de todos os que a ele se sentissem presos por laços que os pudessem arrastar a crime igual ao seu". Um dia, duas crianças que brincavam perto do lugar onde o vigário de Itamaracá fora enforcado viram uma luz azul que emanava de suas mãos, do tamanho e no formato da hóstia consagrada. A partir de então, os moradores do local compreenderam que aquela luz significava a alma do padre Tenório que, depois da morte, foi considerado santo e milagreiro: "– Queres

23 Idem, n. 18, 15 mar. 1877, p. 282.
24 Idem, n. 15, 1º fev. 1877, p. 230.

achar o teu objeto perdido? Pega-te com a alma do padre Tenório. Promete-lhe um Padre-Nosso e uma Ave-Maria".[25]

Da mesma forma que o povo escolhia os seus heróis, dentre os quais o Cabeleira, cujas façanhas eram cantadas pela "musa popular do Norte", ele escolhia também os seus santos, e com ambos se identificava, visto representarem, conforme Franklin Távora diz no posfácio do romance, "alguma virtude grande, a que o sentimento do justo, inato no coração do povo, não é indiferente".[26] Por outro lado, na medida em que esses contos populares são expressão do passado de luta de Pernambuco, talvez se pudesse dizer que eles vinham alertar o Sul de que as províncias do Norte poderiam vir a se rebelar novamente, agora contra o governo imperial, caso este continuasse a mantê-las à margem dos melhoramentos da civilização.

Na recriação das lendas populares do Norte, tal como acontece em "O cajueiro do frade", é possível ouvir também ecos do envolvimento de Franklin Távora na "questão dos bispos", ao tempo em que dirigia o jornal *A Verdade*, do Recife. Na longa introdução que precede a narrativa, o narrador diz ter conhecido, na Praia de São José da Coroa Grande, o "cajueiro do frade", e outro, na capital pernambucana, de nome "cajueiro do bispo", experiência a fundamentar suas reflexões em torno da hierarquia católico-eclesiástica, que vê inscrita na "mesma família vegetal". O "cajueiro do frade" representa o humilde servo de Deus, que percorre "solidões infinitas", "lugares inóspitos", "regiões havidas por intransponíveis", a levar a "palavra singela do Evangelho". O "cajueiro do bispo" simboliza o "aristocrático funcionário" da Igreja, aquele que "pertenceu quase sempre à cidade", o prelado envolvido em concílios, na administração das dioceses, quando não em questões mais políticas do que religiosas.

Estabelecido o confronto entre o "plebeu", o frade, e o "patrício", o bispo, tem início a história que dá nome ao conto. Designado para servir no interior de Pernambuco, frei José decidiu que sua casa seria debaixo de um cajueiro. Em pouco tempo, outras casas humildes começaram a ser construídas no lugar, dando origem a uma pequena comunidade. Um dia, o frade é chamado de volta ao seu convento, para tristeza do povo, que começou a vê-lo passeando e rezando ao anoitecer, como sempre fazia. Alguns anos depois, frei José morre, e tem início a lenda do "cajueiro do frade": o vulto do saudoso sacerdote começou a ser visto pelos moradores, rondando o lugar, que passou a ser mal-assombrado, poucas pessoas tendo coragem de chegar perto:

25 Idem, n. 20, 15 abr. 1877, p. 310.
26 TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Op. cit., p. 138.

> Para fazerem medo às crianças falam-lhes muito as velhas do *frade sem cabeça* e da manga onde costuma meter os meninos chorões ou mal-ouvidos. [Itálico no original.][27]

"A cruz-do-patrão" é outro conto que leva no título o nome de um lugar maldito, a cruz de pedra, colocada no alto de elevada coluna, entre Recife e Olinda, para orientar os navegantes. Com o tempo, o marco histórico ficou associado a "tradições de espíritos infernais e bruxarias", representadas pelos congressos anuais dos feiticeiros negros do Recife, celebrados nas noites de São João. Como de praxe, à meia-noite, "o rei das trevas" baixou entre os mandingueiros, na descrição do narrador, que conseguiu construir um ser realmente assustador:

> Tinha a forma de um animal desconhecido. Era preto como carvão. Os olhos acessos despediam chispas azuis. Brasas vivas caíam-lhe da boca escancarada e ameaçadora. Pela garganta se lhe viam as entranhas, onde o fogo fervia. A visão horripilante a todos meteu medo.[28]

Entre as pessoas que tinham ido tomar *mandinga* [itálico no original], encontrava-se uma negra "de grosso toutiço e largas ancas, que lhe davam a forma de *tanajura*" [itálico no original]. Foi a vítima escolhida pelo espírito do mal, que se atirou sobre ela. A duras penas, a mulher conseguiu escapar e correu pela praia, até a Cruz do Patrão. O diabo, no entanto, não lhe deu trégua, obrigando a negra a meter-se pelos mangues. No dia seguinte, no lugar do corpo da mulher foi encontrada a *Coroa preta* [itálico no original], a indicar a vingança do espírito das trevas: "Dizia o povo que, quando houvesse desaparecido de todo a Coroa preta, teria cessado também o encanto da Cruz do Patrão".[29]

Hoje já não se falava mais nem na coroa, nem na cruz, mesmo porque, naqueles tempos em que as superstições davam lugar a mentes ilustradas, esclarecidas pela ciência, ninguém mais tinha medo do lugar, frequentado apenas pelos soldados que vigiavam as fortalezas. Também não era mais necessário, para ir do Recife a Olinda, usar aquele caminho. A estrada de ferro de Santo Amaro viera ligar as duas cidades,

27 *Ilustração Brasileira*, n. 21, 1º maio 1877, p. 334.
28 Idem, n. 17, 1º mar. 1877, p. 268.
29 Idem.

"as locomotivas enchendo [...] a margem direita do Beberibe de fumos e ruídos que indicam o percurso da civilização por aquelas solidões pitorescas".[30]

Pobre "musa popular do Norte"! O que será de ti quando os teus bandidos e assombrações não meterem medo a mais ninguém? Só te restará migrar para o Sul, envergar luxuosa *toilette*, tomar um tílburi e entrar no Alcazar para assistir a uma opereta de Offenbach, tão em moda nos palcos da Corte carioca, naquela época.

Sílvia Maria Azevedo é professora do Departamento de Literatura, UNESP-Assis, com Bolsa de Produtividade em Pesquisa/CNPq. Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Principais publicações: *Brasil em imagens*. Um estudo da revista *Ilustração Brasileira* (1876-8). São Paulo: Editora da UNESP, 2011; *História de quinze dias, História de trinta dias*. Crônicas de Machado de Assis – Manassés. Organização, prefácio e notas de Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Editora da UNESP, 2011; Paul Valéry. *Meu Fausto*. Introdução, tradução e notas de Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê, 2011.

30 Idem, n. 17, p. 268.

As revistas literárias no romantismo francês: a ilustração

Celina Maria Moreira de Mello

Resumo: Serão comentados, aqui, alguns aspectos das relações entre o mundo da imprensa e o campo literário e político, no romantismo francês, enfatizando o impacto político e a liberdade do folhetim crítico, em face da censura. Serão, a seguir, apresentadas quatro revistas literárias que acolheram os autores do romantismo. Finalmente, será destacada a presença da ilustração. **Palavras-chave:** folhetim crítico, romantismo francês, ilustração.

Abstract: *We will first examine some aspects of the relationships existing between the world of press and the literary and political field, in French Romanticism, emphasizing the political impact and liberty of feuilleton critics towards censorship. Then, we will present four literary reviews in which romantic authors were invited to publish their writings. Finally, illustrations presence will be especially commented.* ***Keywords:*** *feuilleton critics, French Romanticism, illustrations.*

Introdução

Este ensaio vincula-se a um trabalho de pesquisa que problematiza o objeto literário, nas relações entre a literatura francesa e a pintura, e mais recentemente a gravura, construindo a noção heurística de espaço-histórico romântico, em uma perspectiva discursiva[1] e sócio-histórica.[2] A leitura do literário é redimensionada em sua inserção histórica, na perspectiva foucaultiana de formação discursiva,[3] que aproximo da *longue durée* de Braudel e das abordagens da Nova História.[4] Levo em conta as práticas textuais em seu momento histórico, recusando, ao definir romantismo, abordagens de cunho linear, portadoras da ideia de progresso, que configuraram a tradição de história literária francesa marcada pelo positivismo e a herança lansoniana.

Serão comentados, aqui, alguns aspectos das relações entre o mundo da imprensa e o campo literário e político, no romantismo francês,[5] destacando, em primeiro lugar, o impacto político e a liberdade em face da censura do folhetim crítico.[6] Uma breve retrospectiva da história do folhetim no *Journal des Débats*, entre 1799 e 1808, constitui uma proto-história dos laços entre imprensa de massa, literatura e política no romantismo. Serão, a seguir, apresentadas as revistas literárias que acolheram os autores da "grande geração romântica" e também os pequenos românticos,[7] seu posicionamento político e as escolhas estéticas que propõem a seu leitor assim como a nova força enunciativa da ilustração, nestas revistas.

1 MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004. (*Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006).

2 BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

3 FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

4 MELLO, Celina Maria Moreira de. O espetáculo está na sala. *Recorte Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*. Ano 2, n. 2, janeiro a junho de 2005. UNINCOR, Três Corações, <http://www.unincor.br/recorte/>.

5 Apresento, neste ensaio, resultados parciais do projeto *Crítica literária, política e revolução estética em L'Artiste* 1831-8, desenvolvido de 2006 a 2009, com apoio do CNPq.

6 Era chamado folhetim o artigo de crítica literária, filosófica ou científica, regularmente publicado nos jornais, geralmente no rodapé da página.

7 BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1996.

O jornalismo político e o folhetim

Em 4 de agosto de 1789, quando são abolidos pelos revolucionários todos os privilégios feudais, eliminam-se de roldão as corporações de ofício, ou seja, no que se refere ao mundo da impressão, o privilégio de imprimir, o qual, no Antigo Regime, era um monopólio dos livreiros-impressores, os editores. Imprimir passa a ser uma atividade livre, de que se ocuparão donos de livrarias, vendedores de livros, redatores, jornalistas e tipógrafos, o que faz explodir o número de editoras e tipografias: "Na capital [Paris], ao final do Antigo Regime, havia, oficialmente, trinta e seis tipografias, que passam a ser quarenta e sete entre 1789 e 1790 e mais de duzentas e vinte, em 1798".[8]
A Revolução Francesa trará uma vivência do impresso, ligada ao impacto político da leitura coletiva de textos em voz alta, nas ruas, nos clubes ou seções revolucionárias e nas casernas. Mas tal leitura não privilegia o livro: as folhas ou jornais multiplicam-se, de acordo com as mais diversas tendências políticas, veículos de propaganda dos ideais revolucionários: "Os títulos dialogam entre si, nascem e desaparecem também rapidamente: à sua volta forma-se uma comunidade de leituras que corresponde, aproximadamente, a uma comunidade de opinião".[9]

Quantidade de periódicos publicados, na França, por ano:[10]

1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800
218	387	280	245	144	129	159	124	214	136	110	75

O impacto do periódico impresso mantém especialmente atenta a censura política revolucionária, o que confere ao folhetim e, sobretudo, à crítica literária, os quais escapavam da censura, uma dimensão cada vez mais ampla.
A relação entre folhetim, crítica literária e política se ilumina em um breve histórico dos primeiros anos do *Journal des Débats*. Folha criada em 1789, o jornal detinha um grande número de assinantes e, em 1799, muda de direção, passando à propriedade dos irmãos Bertin. Favorecido pelo retorno à ordem pública que foi o Diretório, passa a ser o porta-voz da reação social e religiosa aos excessos revolucionários do

8 BARBIER, Frédéric. *L'histoire du livre.* Paris: Armand Colin, 2000, p. 195. T. da A., exceto quando explicitamente referido.
9 Idem.
10 Idem.

período chamado de Terror (1793-4). A crítica de teatro, que era publicada no folhetim, é assumida, então, por Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), um erudito professor monarquista. Graças a seu talento, a seção passa a tratar também dos mais variados temas: literatura moderna, antiga, história, filosofia, moral e política.

> A liberdade que não mais existia para a imprensa, na parte política propriamente dita, a liberdade que não existia no primeiro andar do jornal, desculpem a expressão, refugiou-se no térreo de Geoffroy. De lá ela disse tudo o que quis dizer, tudo o que era preciso dizer. É a esta situação que devemos atribuir a mistura de ideias literárias e políticas, esta colorida mistura de gêneros, que teria sido um defeito se não tivesse resultado de uma necessidade. Os folhetins de Geoffroy pareceram um pouco com aquelas igrejas da Idade Média que tinham direito de asilo e onde podiam se encontrar todos aqueles que não se podiam mostrar em outros lugares.[11]

O folhetim torna-se um sucesso, por publicar, com certa liberdade, críticas aos valores da Revolução Francesa e celebrar a volta à moral cristã. A crítica literária confunde-se, então, cada vez mais com a crítica política. No combate para restabelecer a importância de autores do século XVII e se opor a Voltaire, a pena de Geoffroy será comparada a uma espada.[12] As referências literárias são alusões, apreciadas pelos leitores, aos acontecimentos políticos da atualidade, como no episódio do assassinato do duque de Enghien.[13]
Embora apoie Napoleão Imperador, o periódico é criticado por grupos de opiniões contrárias – *filósofos* e *jacobinos* – e seu sucesso comercial suscita a cobiça de seus inimigos. Assim, quando o jornal é visto como uma ameaça política, Napoleão, em 1805, lhe impõe primeiro um censor, depois um diretor de sua confiança, Joseph Fiévée (1767-1839), e finalmente a mudança do nome do periódico para *Journal de l'Empire*.
O folhetim de Geoffroy e os artigos literários, contudo, continuam a escapar à censura, e a discussão de temas morais e literários continua a servir de pretexto para a exposição de pontos de vista políticos.[14] Esta fase de liberdade relativa do jornal encerra-se, em 1807, quando Fiévée é substituído pelo dramaturgo Charles-Guillaume Étienne (1778-1845) e rompe-se o frágil equilíbrio entre revolucionários e monarquistas.

11 NETTEMENT, Alfred. *Histoire politique, anecdotique et littéraire du* Journal des Débats. v. 2. Paris: Dentu, 1842, p. 100-1.

12 Idem, p. 102-8.

13 Idem, p. 140-2.

14 Idem, p. 173.

> Tendo [Napoleão] perdido a esperança de alcançar [este equilíbrio], ele fazia entrar os dois [espírito revolucionário e espírito monarquista] ao mesmo tempo, no *Journal de l'Empire*, símbolo da impraticável fusão que ele almejava realizar e desta união que ele desejava criar em proveito próprio, juntando os dois contrastes. De um lado o senhor Étienne e o senhor Tissot, que muito rapidamente foi publicado no *Journal de l'Empire*, representavam a nuance filosófica; do outro, Geoffroy, o senhor Feletz e Hoffmann, a quem haviam deixado sua independência literária, representavam o matiz monárquico religioso.[15]

Mas o folhetim continua a ser uma seção privilegiada em face da censura, o interesse pelos debates literários torna-se cada vez maior e o número de leitores aumenta. Em 1808, o jornal tem 20 mil assinantes.[16] Uma vez que a censura é cada vez mais atuante no que se refere aos temas políticos, é exatamente o folhetim que atrai os leitores, por sua liberdade e pelo brilho de seus articulistas: "Napoleão havia dito: 'Deixemos que tenham a república das letras'; foi nessa república que o *Journal de l'Empire* se refugiou".[17]

Com a Restauração da monarquia, em uma legislação mais liberal (1819 e 1828), firma-se, para o governante, o princípio de conceder certa liberdade ao folhetim e aos artigos que tratam de literatura e, para os periódicos, a estratégia de se apresentarem como literários, para escapar à censura.[18] Nos anos 1828-9, assiste-se à criação de várias revistas "literárias", diretamente envolvidas nos debates políticos e estéticos de seu tempo. O movimento se acentua após a Revolução de Julho de 1830, que instaura uma monarquia constitucional e gera, em um primeiro momento, ampla liberdade de imprensa.

As revistas literárias

Um mapeamento das configurações do campo literário, na França, entre 1830 e 1840, em sua relação com o campo político, identifica a constituição de grupos distintos de escritores e artistas, com tendências políticas conflitantes: ultramonarquistas ou

15 Idem, p. 204.
16 Idem, p. 212.
17 Idem, p. 220.
18 Cf. JEUNE, Simon. Les revues littéraires. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Paris: Fayard, 199, p. 456 e 460.

legitimistas, opondo-se tanto aos liberais, a favor de uma monarquia constitucional de acordo com o modelo inglês, quanto aos republicanos, fiéis aos ideais revolucionários. A sociabilidade parisiense distribui os diversos grupos pela capital francesa, nos diferentes bairros e salões. Conforme seu ideário político, estes grupos compartilham preferências estéticas diversas e formam o público leitor de diferentes revistas literárias.

A primeira dificuldade com que nos defrontamos para avaliar a presença destas revistas no campo literário é a de definir *revistas literárias*. A segunda, que com aquela se relaciona diretamente, é a de definir *literário*. De acordo com um prospecto anônimo publicado em 1832, na *Revue des Deux Mondes*, atribuído a Sainte-Beuve (1804-69), o conceito de revista literária viria da Inglaterra e pressupõe um "método de pensamento e de ensino, que participa ao mesmo tempo do caráter atual do jornal e da discussão grave dos livros".[19]

Os pesquisadores do projeto *Periódicos Literários: publicações efêmeras, memória permanente*, da Fundação Biblioteca Nacional, contornam a dificuldade deslocando-a para a definição de *literário*:[20]

> O projeto *Periódicos Literários: publicações efêmeras, memória permanente* realiza uma busca e uma indexação mais específica, a partir de um conceito que inclui na categoria de periódicos literários todos aqueles que contenham em sua pauta assuntos literários, de maneira exclusiva ou não: poesias e narrativas, textos informativos de crítica e debate.[21]

A solução é pragmática, uma vez que parte das práticas editoriais, considerando literário o que se autorreferencia enquanto tal. Contudo, com tal solução, corre-se o risco de se ver a literatura como um conjunto fechado e estável de textos, um universo estático, e deixar de perceber que se trata de um conjunto que se conforma incessantemente, no tempo, na tensão constante e nas disputas de grupos por uma posição de hegemonia e que faz parte destas disputas a luta pela inclusão ou exclu-

19 Idem, p. 455. A íntegra do prospecto pode ser consultada em *Prospectus abonnement*; *Revue des Deux Mondes*, t. 5, 1832, <http://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus,_abonnement>, consultado em 28 dez. 2009.

20 Pesquisa realizada com o acervo da Coordenadoria de Publicações Seriadas/COPER, da Fundação Biblioteca Nacional/FBN, voltada para o tratamento bibliográfico de publicações periódicas e suas relações com o campo literário brasileiro. Cf. CORRÊA, Irineu Eduardo Jones. *Periódicos Literários:* publicações efêmeras, memória permanente, <http://www.letras.ufrj.br/prisma/projetos.htm>, consultado em 28 jan. 2009.

21 COSTA, Maria Ione Caser da; SILVA, Maria do Sameiro Fangueiro da. O acervo de periódicos literários da Fundação Biblioteca Nacional. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia; MELLO, Celina Maria Moreira de. *Cenas da literatura moderna*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Sete Letras, *no prelo*.

são, no cânone, de determinados gêneros e obras. Pois o que chamamos de discurso literário resulta destes processos, ou seja, de uma construção histórica.[22]

A Monarquia de Julho, que vem no bojo de uma revolução deflagrada por um movimento de defesa da liberdade de imprensa, vê o florescimento de inúmeras revistas de cultura, de informação geral e de debate de ideias, articulado com discussões estéticas e artigos de crítica literária, que são entremeados com a publicação de contos, poemas e capítulos de romances. Na rivalidade entre as revistas e em suas escolhas estéticas, ou nos gêneros que privilegiam, é tecido um complexo jogo de lutas simbólicas para deter o poder de definir o literário, preso entre a prosa e a poesia, os gêneros sublimes e as preferências do público, a tradição e o novo.

Com o intuito de ilustrar a diversidade social, política, econômica e estética desse amplo espectro, são destacadas quatro revistas: *La Mode*, *Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste* e *Musée des Familles*, relacionadas com o mapa da sociabilidade parisiense:

GRUPO SOCIAL	aristocracia ≤ 1830, pessoas apresentadas ao rei, corte ≥ 1830, pessoas que se retiraram da corte	aristocracia alta burguesia liberal do século XVIII estrangeiros embaixadores	banqueiros homens de negócios políticos artistas jovens dândis	burguesia econômica, quadros médios funcionalismo público, comerciantes
BAIRRO DE PARIS	Faubourg St. Germain	Faubourg St. Honoré	Chaussée d'Antin	Marais
LINHA POLÍTICA	legitimista: apoia o ramo dos Bourbon	bonapartista liberal: apoia a Monarquia de Julho	liberal	
VALORES ESTÉTICOS E FORÇA SOCIAL	Rococó, legitimação	Luzes, classicismo	Romantismo, poder e moda	Imitação de valores legitimados
JORNAL	*Le Drapeau Blanc* *Le Conservateur* *La Gazette de France* *La Quotidienne*	*Le Constitutionnel* *Journal des Débats*	*Le National*	*Le Siècle* *La Presse*

22 MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Op. cit.

REVISTA	*La Mode*	*La Minerve* *Revue des Deux Mondes*	*Revue de Paris* *L'Artiste*	*Le Magasin pittoresque* *Musée des Familles*

La Mode é uma revista fundada em 1829 por Émile de Girardin (1806-81),[23] e adquirida em junho de 1831 pelos senhores Dufougerais e de Bermond, que será publicada até 1855. Era um luxuoso semanário, com tipos legíveis e papel de ótima qualidade, publicado todo sábado, em cadernos de 24 páginas. Contava, em junho de 1830, com uma tiragem de 2.625 exemplares.[24]

Em seus primeiros anos, não foi um periódico com teor político.[25] Revista da corte, dirigida a um público de elite, oferecia a seus exigentes leitores estampas das toaletes das damas mais elegantes: "A grande questão na ordem do dia, nos *boudoirs* de nossos elegantes de 1828, eram o corte, a forma, os matizes, o volume mais amplo ou mais reduzido de suas vestimentas".[26] As gravuras de *La Mode*, litografias coloridas a partir de 1831, permitem reconstituir a originalidade e a fantasia dos vestidos, das mangas, dos turbantes, inspirados por sua protetora e musa, Maria Carolina de Bourbon (1798-1870), duquesa de Berry e nora do rei Carlos x (1757-1836). Os homens têm como grande modelo o rei Carlos x: "[...] desde os primeiros dias de sua existência, ela refletiu, até certo ponto, as tendências elegantes e aristocráticas da mais refinada sociedade europeia daquela época, personificada na corte do rei Carlos x".[27]

Esta revista de moda diferencia-se de suas concorrentes por "abrir novos horizontes à literatura" e trazer escritores da *Escola nova* ou *Escola jovem*: Delphine Gay (mais tarde senhora Émile de Girardin, 1804-55), Charles Nodier (1780-1844), Eugène Sue (1804-57), Jules Janin (1804-74), que assina o primeiro artigo sobre moda da revista, Honoré de Balzac (1799-1850) e Victor Hugo (1802-85).[28] Embora publique alguns contos ou narrativas destes autores, o destaque maior é dado à poesia. No que se refere ao sucesso de escândalo do drama romântico *Hernani* (Victor Hugo, 1830),

23 Este se tornará em pouco tempo um dos maiores empresários da imprensa e, na história da literatura francesa, terá seu nome associado ao gênero do romance de folhetim.

24 BARBAT de BIGNICOURT, Arthur. *Histoire du journal* La Mode *par le Vte E. de Grenville*. Paris: Bureau de "La Mode nouvelle", 1861, p. 13.

25 Idem.

26 Idem, p. 15.

27 Idem, p. 13.

28 Cf. BARBAT de BIGNICOURT, Arthur. *Histoire du journal* La Mode *par le Vte E. de Grenville*. Op. cit., p. 13.

que não pode ser separado nem dos temas da moda, nem da agitação do período pré-revolucionário,[29] a revista publicará uma crítica ironicamente negativa:

> Os jornais e o pequeno grupo que se intitulou *a Nova escola* fizeram muito barulho sobre a representação de *Hernani*, drama vulgar e enfático, que não conseguiu tocar a imobilidade dos salões: *La Mode* vai imitar os salões, ela não se ocupará deste drama, contra o qual o público pode finalmente protestar por ocasião da terceira representação que, na verdade, era a primeira. Já se ouve falar de vinte e quatro paródias de *Hernani*, a melhor será o manuscrito impresso.[30]

La Mode desaprova a Revolução de Julho de 1830 e a mudança de regime, que coloca no trono Luís Filipe de Orléans (1773-1850), um rei que parece um burguês. A revista se tornará "o grande órgão de oposição legitimista à Monarquia de Julho".[31]
A *Revue des Deux Mondes*, fundada igualmente em 1829,[32] por Prosper Mauroy e Ségur-Dupeyron, é adquirida em 1831, por Auguste Auffray que entrega sua direção a François Buloz (1803-77), que a dirigiu até sua morte.[33] A revista seguia o modelo inglês dos *magazines*, o que aparece claramente em seu subtítulo: *recueil de la politique, de l'administration et des moeurs* (coletânea da política, da administração e dos costumes). Caracterizava-a uma ênfase maior dada aos artigos de informação histórica e geográfica, relacionada com a literatura de viagem. Visava a favorecer as relações culturais, políticas e, sobretudo, econômicas entre o Velho e o Novo Mundo, ou seja, a Europa, tomando como parâmetro a França e a América, o que atendia às demandas de um leitor burguês, que ela define como "aristocrático". Sua linha política é liberal: no período que antecede a Revolução de 1830, representara uma oposição moderada ao regime de Carlos x.
Em 1833, Buloz adquire a rival *Revue de Paris* e faz da *Revue des Deux Mondes* a mais importante das revistas literárias no período da Monarquia de Julho, acolhendo em

29 Cf. MELLO, Celina Maria Moreira de. O espetáculo está na sala. *Recorte Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*. Op. cit.

30 Transcrição de um artigo de *La Mode*, datado de janeiro-fevereiro de 1830. Cf. BARBAT de BIGNICOURT, Arthur. *Histoire du journal* La Mode *par le Vte E. de Grenville*. Op. cit., p. 44.

31 WATELET, Jean. La presse illustrée. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Op. cit., p. 370.

32 A revista é publicada até hoje e tem um site oficial: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr>.

33 Em 1833, Buloz compra a revista. Cf. CAMARGO, Katia Aily Franco de. *A Revue des Deux Mondes;* intermediária entre dois mundos. Natal: EDUFRN, 2007, p. 37-43.

suas páginas autores como François-René de Chateaubriand (1768-1848), George Sand (1804-76), Alfred de Vigny (1797-1863), Alfred de Musset (1810-57), Heinrich Heine (1797-1856), Alexandre Dumas (1802-70), Théophile Gautier (1811-72) e, muitos anos mais tarde, Charles Baudelaire (1821-67).

Publicação mensal, continha de sete a oito fólios – entre 112 e 128 páginas – que seriam reunidos em quatro volumes por ano. O custo da assinatura anual, no momento de seu lançamento, era de quarenta francos para Paris, 45 para a província e cinquenta francos para o exterior.[34] De formato in-oitavo e máscara gráfica[35] mais sóbria, não fazia concessões aos exageros românticos, tampouco cedia ao gosto imoderado do público por imagens.

Suas tendências eram mais clássicas. Entre seus principais críticos de arte e literatura, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), davidiano pouco entusiasmado pela nova estética e defensor dos valores republicanos do neoclassicismo. Também devem ser citados Gustave Planche (1808-57), um dos críticos mais ferozes do romantismo, totalmente hugofóbico e defensor da tradição clássica, e Sainte-Beuve, extremamente reticente em relação ao que ele denomina "a invasão da democracia literária": massificação da literatura (*literatura industrial*), não especialização dos críticos e escritores e, sobretudo, a voga do romance de folhetim.[36]

> A *Revue des Deux Mondes* aliás é muito interessante, na perspectiva que nos interessa, pois ela se apresenta como um espaço em que se encontram – um dos últimos – a literatura romântica e a literatura acadêmica (ensaios críticos, históricos, políticos, arqueológicos) entre o mundo da cultura oficial e esse outro mundo que está a seu lado, o ultrapassa e dele está se afastando.[37]

L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts, fundada logo após a Revolução de 1830, por Achille Ricourt (1776-1865), rico amador de arte, apoiava claramente o regime da Monarquia de Julho. Publicada até 1904, ao longo de sua existência a

34 A diária de um bom operário era, naquela época, de 3,50 francos. Cf. CRUBELLIER, Maurice. *L'élargissement du public*. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Op. cit., p. 31.

35 Elementos visuais, fonte, paginação, vinhetas, ilustrações que integram o projeto gráfico da revista e compõem seu *ethos* editorial, em uma projeção impressa de valores.

36 SAINTE-BEUVE. De la littérature industrielle. In: DUMASY, Lise. *La querelle du roman-feuilleton*. Grenoble: ELLUG, 1999 (*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839), p. 25-43.

37 DUMASY, Lise. *La querelle du roman-feuilleton*. Grenoble: ELLUG, 1999, p. 11.

revista mudou diversas vezes de proprietário, editor e formato. Publicação semanal, cara e luxuosa, voltada para um leitor artista ou amador de arte, diferenciava-se de suas rivais pela ênfase dada às Belas-Artes, com uma política de "fraternidade das artes" e pelo amplo uso da ilustração.[38] Um uso recorrente de xilogravuras e gravuras destacáveis acompanhavam o fascículo semanal.

O grupo de artistas e escritores que publica confunde-se com o grupo do salão do Arsenal, que se reúne em torno de Charles Nodier e é o único salão que acolhe, incondicionalmente, os defensores do novo regime e da nova estética. Pois a sociedade parisiense desaprova, em seu conjunto, o novo regime e os salões se fecham, de início, para seus defensores e simpatizantes.[39]

Muito significativamente, o editorial de seu primeiro número – *Être artiste* – vem assinado pelo escritor e crítico Jules Janin, folhetinista do já citado *Journal des Débats*, que fizera oposição ao regime de Carlos X e que, àquela época, foi considerado o verdadeiro órgão da Monarquia de Julho.[40] A posição política e o posicionamento estético de *L'Artiste* são, deste modo, os mesmos do *Journal des Débats*.

A revista rompe com certo equilíbrio simétrico entre duas posições opostas no campo político, associadas a dois posicionamentos estéticos contraditórios no campo literário: republicanos ou liberais, defensores da estética neoclássica, e ultramonarquistas, favoráveis ao romantismo. A revista abriga todas as tendências da nova estética, até mesmo a vertente *frenética* ligada aos pequenos românticos e repudiada pela *Revue des Deux Mondes*.

Todos os gêneros literários são, igualmente, acolhidos por *L'Artiste*, que se mostra aberta à experimentação estética, dando especial destaque às narrativas em prosa, fantásticas, históricas ou "realistas".[41] Tais narrativas, com frequência, trazem à cena protagonistas artistas – pintores, escultores, músicos, poetas –, conferindo-lhes perante aquela sociedade burguesa um estatuto privilegiado. *L'Artiste* diferencia-se ainda das demais revistas literárias por um constante jogo de artigos críticos e alusões

38 MELLO, Celina Maria Moreira de. *Crítica literária, política e revolução estética em L'Artiste* 1831-1838. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Crítica e movimentos estéticos*; configurações discursivas do campo literário. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 13-41.

39 DAMIRON, Susanne. *Une grande revue d'art L'Artiste; son rôle dans le Mouvement artistique au XIX^e siècle, ses illustrations hors-texte. 1831-56. Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*. 1946 (*exemplaire dactylographié*).

40 Cf. *L'Artiste*, 1^ère série, tome I-II, 1831, disponível em <http://gallica.bnf.fr>.

41 Narrativas de ambientação urbana, cujas tramas são contemporâneas e envolvem personagens do povo ou da pequena burguesia.

elogiosas cruzadas – chamado de *camaraderie* –, que assumem valor de reclame para artistas e escritores. As questões relativas à arte apresentam um viés político, quando se trata de discutir a escolha de júris de exposições e sua periodicidade, critérios de seleção em concorrências públicas ou premiações.

Criada em 1833, igualmente por Émile de Girardin, *Musée des Familles*, *lectures du soir* foi apresentada como uma revista completa, possuindo qualidade comparável aos grandes periódicos ingleses.[42] Trazia a arte, que era um luxo aristocrático, às camadas mais simples da sociedade, traduzindo-a de maneira familiar, no intuito de tocar todos. Não só a arte, mas também a literatura, a história, a botânica, a geografia, a moda, narrativas de viagens, costumes e temas militares, juntamente com um amplo uso de imagens. Tinha a proposta de uma literatura divertida e útil, ou seja, de alto interesse, instrutiva e moral. O subtítulo da revista indica um público popular ou da pequena burguesia, o da família que se reúne após o jantar, em torno de uma única lâmpada, para leituras do serão. O conteúdo da revista não devia chocar os valores morais da família cristã, das mulheres casadas ou solteiras nem das crianças.

O *Musée des Familles* apresentava-se com o formato de um fascículo, disponível todo dia 20 de cada mês; os números do primeiro volume (de outubro de 1833 a setembro de 1834) foram publicados no dia 25. O volume continha doze números anuais de 32 páginas mensais cada. A assinatura poderia ser mensal, custando 25 centavos na sede do jornal ou setenta centavos pelo correio, ou anual, custando 5,20 francos na sede do jornal ou 7,20 francos pelo correio.

A liberalidade política do novo regime monárquico constitucional vai aproximadamente até 1835, quando a censura retorna mais atenta aos periódicos que se multiplicam, favorecidos pelos avanços técnicos de impressão, com tiragens maiores e a reprodução mecânica de imagens. Modernizam-se as técnicas de impressão, difusão e circulação do impresso; jornais e revistas aumentam em um ritmo acelerado, ampliando-se a massa de leitores urbanos.

42 Estas e as demais informações referentes ao *Musée des Familles* encontram-se consignadas no relatório de pesquisa da aluna de Iniciação Científica Vaneska Cristina Prates da Silva Mariano, que desenvolveu, em 2006, com minha orientação, junto ao PPG Letras Neolatinas/UFRJ, o projeto *A iconografia e o ethos no* Musée des Familles (de 1833 a 1839).

A ilustração romântica

Em torno do periódico reúne-se uma comunidade de opinião, cuja opção política e gosto estético são por ele conduzidos. Objeto cultural de dimensões complexas, a revista literária constitui um espaço de enunciação em contínua tensão, na disputa de grupos por hegemonia no campo político, literário e artístico. Seus articulistas, os editoriais e os autores que publicam em suas páginas associam-se com sua máscara gráfica, para constituir um espaço de enunciação diversificado, mas coeso.

A ilustração, no periódico literário, assume um lugar de destaque. Nos anos 1820-30, há três técnicas de impressão de gravuras: a calcografia, cuja matriz é uma chapa de metal; a litografia, cuja matriz é uma placa de pedra desenhada com lápis gorduroso ou com tinta oleosa; e a xilografia de topo, técnica importada da Inglaterra por volta de 1820, em que a madeira é cortada no sentido transversal ao tronco original e permite imprimir, na mesma página, texto e ilustrações.[43]

A calcografia é um processo caro e limitado a imagens destacáveis (*hors texte*). A técnica da litografia, de execução mais fácil, é igualmente limitada a tiragens pequenas de imagens destacáveis, para que se possa conservar a nitidez do desenho. Foi muito usada pelos jornais de moda e nas caricaturas. A xilografia de topo, de início, servia apenas para preencher partes de páginas em branco, nos finais de capítulos – os chamados fundos de lâmpada.

Rapidamente, por seu baixo custo e pela qualidade de imagem que faculta seu aperfeiçoamento técnico, juntamente com a possibilidade de imprimir uma ilustração contígua a um texto ou nele inserida, esse tipo de ilustração será encontrado em frontispícios de livros e jornais, vinhetas de título/vinhetas de cabeçalho, ornatos marginais, letras capitulares, fundos de lâmpada, vinhetas inseridas no texto ou até mesmo em páginas destacadas. A xilografia de topo renovará os temas da literatura romântica e aproximará os leitores do texto impresso, tornando-se marca estética de jornais, revistas e livros.

A imprensa jornalística serve-se deste recurso, em vinhetas de cabeçalho de caráter ornamental e publicitário, muito apreciadas pelo leitor e que assumem o valor de uma identificação enunciativa. Henri Béraldi considera que a vinheta de título de *La Mode* constitui um marco da renovação da arte da gravura.[44] Aliás, é *La Mode*

43 Cf. MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*; com equivalências em inglês, espanhol e francês. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

44 Cf. BÉRALDI, Henri. *Les graveurs du XIX^e^ siècle*; *guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. VIII. Paris: L. Conquet, 1889, p. 251.

que publica a primeira litografia: *Traineau attelé à la Moscovite*.[45] Para Aristide Marie, destacam-se as vinhetas da *Revue des Deux Mondes* e da revista *L'Artiste*, de fevereiro de 1831, ambas de autoria de Tony Johannot (1803-52):

> Podemos imaginar que a *Revue des Deux Mondes* seja publicada, em julho de 1830, sedutoramente enfeitada com um desenho de Tony Johannot? É verdade que a revista ainda não é o austero volume em que se transformará mais tarde: o lápis de Tony associa-se com bastante propriedade aos artigos de Nodier, Balzac, Dumas, Janin, Paul Foucher e Émile Deschamps. Mas quando essa revista tiver adotado, definitivamente, seu aspecto doutrinário, as duas delicadas figuras femininas – uma delas audaciosamente despida – que aparecem na *Deux Mondes*, serão, sem perdão, eliminadas da capa. Do mesmo modo, Ricourt solicita ao gentil mestre que desenhe uma vinheta para o título de *L'Artiste*, quando é fundada, em 1831, essa luxuosa revista de arte.[46]

A vinheta de cabeçalho deve atrair a atenção do leitor e projetar a representação figurativa de seus valores políticos e estéticos. A vinheta de *La Mode* indica, pela delicadeza do traço e o requinte da profusão de detalhes, o gosto estético exigido por um leitor de elite, que vê a corte como um modelo. A austera *Revue des Deux Mondes* elimina uma sensual vinheta de cabeçalho, incompatível com a imagem de seriedade que almeja e cuja assinatura, a de Tony Johannot, associa-se ao romantismo de Charles Nodier e ao já citado salão do Arsenal. A vinheta de cabeçalho de *L'Artiste* é uma alegoria da Literatura e das Artes, representadas por jovens vestidos à moda contemporânea e não como figuras da tradição mitológica, celebrada pelo neoclassicismo: trata-se de firmar uma declaração de modernidade.

O *Musée des Familles*, cujo leitor é menos abonado, faz questão de explicitar que terá a mesma qualidade de impressão, seus artigos e gravuras serão assinados pelos mais prestigiosos artistas:

> A colaboração dos escritores e dos artistas de elite não é aqui um mero ornamento de prospecto, como em tantos jornais que se enfeitam dos mais belos nomes sem se

45 Cf. WATELET, Jean. La presse illustrée. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Op. cit., p. 370.

46 MARIE. *Alfred et Tony Johannot*. Paris: H. Floury, 1925, p. 30-1.

> enriquecer de seus trabalhos; todas estas assinaturas figuram na coleção do *Musée des Familles* e nela continuarão a figurar abaixo dos artigos e das gravuras mais notáveis.[47]

O traço, contudo, será mais simples, atendendo a objetivos didáticos.

A ilustração contribui para o sucesso comercial das revistas e não mais se limita a ser porta-voz de uma posição política ou o espaço que acolhe a divulgação de posicionamentos estéticos, mas torna-se, igualmente, um poderoso recurso para a instrumentalização pedagógica da imprensa. Trata-se de se colocar a serviço da educação literária, e artística, assim como de veicular valores morais, visando a uma massa ainda não representada pelas instituições políticas, mas que constitui a poderosa opinião pública. A imagem, que pode ser encontrada ao longo da publicação, associa-se ao texto poético, de teatro ou de ficção narrativa, na crítica da sociedade regida por um jogo político que é controlado pelas elites, ou seja, a alta burguesia.

Além de integrar o título da revista, na forma de uma vinheta de cabeçalho, a xilogravura de topo pode ser encontrada, nos periódicos, em fundos de lâmpada ou como ilustração acompanhando poemas, narrativas ou resenhas críticas de romances ou coletâneas de contos, com uma verdadeira função de reclame.[48] Do mesmo modo que certos autores e críticos do romantismo circulam pelas revistas, os mesmos desenhistas e gravadores podem assinar suas ilustrações.

O recurso insistente às imagens, nas revistas literárias, insere-se no mesmo movimento de popularização da literatura dramática sublime, que busca renovar cenários, figurinos e jogos cenográficos inspirando-se na pintura e em gravuras de temas históricos. Igualmente não pode ser dissociada da ascensão do romance, que o levará a ser o gênero/formato literário dominante. Este aumenta suas tiragens, barateia seus custos e busca o lucro, atento ao gosto do público, trazendo nas capas vinhetas de título e fazendo um uso cada vez maior de ilustrações.

47 *Musée des Familles*, t. 5, 1847-8 : folha de rosto, verso, disponível em <http://gallica.bnf.fr>.

48 Cf. MELLO, Celina Maria Moreira de. *Crítica literária, política e revolução estética em L'Artiste* 1831-8. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Crítica e movimentos estéticos; configurações discursivas do campo literário*. Op. cit.

Conclusão

Algumas reflexões finais podem ser propostas à guisa de conclusão provisória. Sobre a dificuldade de se definir *romântico*, sem levar em conta a coexistência de estéticas conflitantes e rivais, associadas a valores sociais e programas políticos diversos. O amplo espectro de revistas literárias e as escolhas de autores, gêneros e tipos de ilustração muito devem às circunstâncias históricas e a certo oportunismo comercial. Por outro lado, a questão da ilustração, em suas relações com o literário, ainda não está resolvida. A forte presença de imagens e sua proximidade com o texto representam uma concorrência e uma aliança com o literário, comparável ao que ocorreu com a fotografia, o cinema, a televisão e, em nossos dias, com a imagem digital. Seu repúdio pela *Revue des Deux Mondes* e seu uso facilitador na *Musée des Familles* podem ser compreendidos à luz da tradição neoplatônica que faz da imagem uma cópia da cópia e confere ao texto mais prestígio, na clivagem atividade manual/intelectual. Ou na tensão entre arte e literatura para as elites e arte e literatura para as massas. Nas revistas literárias do romantismo francês, a ilustração, que anos mais tarde Baudelaire chamará de "preciosos arquivos da vida civilizada",[49] está longe de ter uma função acessória; sua função merece, pois, ainda ser redimensionada.

Celina Maria Moreira de Mello é professora de Língua e Literatura Francesa da UFRJ, onde atua no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Pesquisadora do CNPq, desenvolve atualmente o projeto *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo,* voltado para a leitura de traços da estética realista, em obras do romantismo francês, publicadas no período da Monarquia de Julho (1830-48). Publicou, entre outros ensaios, "*La trágica soledad y el hacer poético en Marguerite Duras*" (*Revista Página Literal*, École Lacanienne de Psychanalyse, Costa Rica, 2008), "Baudelaire e a poesia da cidade grande", *Provocações da cidade* (In: Guberman & Pereira (org.), UFRJ, 2009) e "A Europa culta e o maravilhoso deserto" (*O Eixo e a Roda*, UFMG, 2009).

49 BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne.* In: *Oeuvres complètes.* Paris: Seuil, 1968, p. 565.

Projetos para uma pátria imaginada: o Brasil de José Bonifácio e Hipólito da Costa

Isabel Lustosa

Resumo: Antes mesmo da Independência, a ideia de um Brasil unido e coeso em torno de um centro político existia como um ideal romântico na mente de alguns brasileiros. Mas havia uma dissonância entre aqueles que, olhando de dentro, viam o Brasil como a sua pátria, região ou localidade em que nasceram; e outros que, educados na Europa, construíram seu imaginário em torno das imensas, reais ou idealizadas, potencialidades do Brasil unido do Oiapoque ao Chuí. **Palavras-chave:** Hipólito da Costa, nação, pertencimento, identidade.

Abstract: *Even before the independence, the idea of a united and cohesive Brazil under a political center already existed as a romantic ideal in the mind of some Brazilians. But there was a disagreement between those who, looking inside, they saw Brazil as their homeland, region or locality in which they were born; and others that, educated in Europe, they built their imagination around the immense, real or idealized, potential of a united Brazil from Oiapoque to Chuí.* ***Keywords:*** *Hipólito da Costa, nation, collective belongingness, identity.*

A ideia de um Brasil unido e coeso em torno de um centro político existia como um ideal romântico nas mentes de alguns brasileiros antes mesmo da Independência. Havia uma dissonância entre aqueles que o viam de dentro como sua pátria, a região ou localidade em que nasceram, e aqueles brasileiros cultos, educados na Europa que, de fora, construíram seu imaginário em torno das imensas, reais ou idealizadas, potencialidades do Brasil. Esses brasileiros difundiram aqui, através de seus escritos e de sua atuação, a ideia de um Brasil unido do Oiapoque ao Chuí. E este ideal já vinha sendo construído bem antes da Independência.

Já havia um Brasil antes da Independência?

Um tema que tem sido trabalhado pela historiografia é o da existência ou não de uma Nação brasileira anterior ao Estado que se constituiu após a Independência. Richard Graham mapeou este debate questionando os que, como Oliveira Lima e José Honório Rodrigues, pretendem que a nação brasileira, na forma física que veio depois a assumir, já existia como projeto e vontade no espírito dos brasileiros antes mesmo da Independência. Graham lembra que, para os europeus, pelo menos até 1815, quando o Brasil foi elevado a reino, "Brasil" era simplesmente "a designação genérica das possessões portuguesas na América do Sul".[1] Graham também questiona Benedict Anderson, quando este, em seu clássico livro *Comunidades imaginadas*, afirma que já existiam nações na América Latina antes da Independência e refere-se "ao aparecimento da consciência nacional americana, no final do século XVIII".[2] Na visão de Graham foi o Estado criado depois da Independência que levou à formação da Nação, e não o contrário.

De fato, durante o século XVIII, seria praticamente impossível para um brasileiro de São Paulo, por exemplo, se sentir identificado com um habitante de São Luís do Maranhão ou do Rio Grande do Sul. Não só as distâncias eram imensas, como também a comunicação era quase nula. Dividir para reinar era a fórmula adotada pela Coroa portuguesa para melhor exercer o controle sobre sua principal colônia.

1 GRAHAM, Richard. Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State. *The Journal of the Historical Society*, v. 1, n. 2-3, p. 17-56, 2001, <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa1.html)>.

2 ANDERSON, Benedict, citado por GRAHAM, Richard, <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa1.html>.

Assim, as capitanias estavam praticamente isoladas, sem estradas que as unissem. Só em circunstâncias especiais, como a necessidade de escoar a produção de ouro e pedras preciosas para o porto do Rio de Janeiro e fazer circular as mercadorias necessárias para as vilas de Minas Gerais, é que se permitia a abertura de alguns caminhos.[3]

Depois da chegada da Corte, em 1808, essa situação mudou radicalmente. Um dos efeitos mais importantes da instalação da sede da monarquia portuguesa no Rio de Janeiro foi o incremento das comunicações entre as províncias e a estreita ligação que se estabeleceu entre as que hoje compõem a região Sudeste: Rio de Janeiro, São Paulo e Minas. No entanto, não só as guerras da Independência como também as que ocorreram durante a Regência demonstraram que esta unidade se mantinha sob forte tensão e precária estabilidade e uma relativa verdadeira integração que só seria mesmo alcançada depois da segunda metade do século XIX.

O ponto que defendo aqui é que se, para a maior parte o Brasil era apenas uma projeção idealizada, a ideia de um Brasil unido e coeso em torno de um centro político existia como um ideal romântico nas mentes de alguns brasileiros antes mesmo da Independência. Existia, de fato, uma dissonância entre aqueles que, de dentro do Brasil, viam como sua pátria a região ou localidade em que nasceram e aqueles brasileiros cultos, educados na Europa, que, de fora, construíram seu imaginário em torno das imensas, reais ou idealizadas, potencialidades do Brasil. A meu ver, foram esses brasileiros que difundiram aqui, através de seus escritos e de sua atuação, a ideia de um Brasil unido do Oiapoque ao Chuí. E este ideal já vinha sendo construído bem antes da Independência.

Antecedentes: Pombal e d. Rodrigo

Segundo nos revelou o estudo clássico de Maria de Lourdes Viana Lyra, em Portugal, fazia muito tempo havia gente pensando nas grandes possibilidades que adviriam para o país com a transferência da Corte para a América: os que desejavam o fortale-

3 Ver especialmente: LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação*: o abastecimento da Corte na formação política do Brasil (1808-1842). 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1993. Coleção Biblioteca Carioca, v. 25; e DIAS, Maria Odila L. da Silva. A interiorização da Metrópole. In: *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda, 2005, p. 7-37.

cimento da Nação Portuguesa tendo por base o Brasil.[4] Um dos argumentos de que se valiam era o de que o Brasil – distante dos conflitos da Europa e com sua imensa costa difícil de ser atacada – oferecia maiores condições de defesa e segurança para a Coroa. Esses ideólogos pensavam em construir um império transoceânico que recuperasse para Portugal as glórias de seu passado. Seus sentimentos eram partilhados pela maior parte dos brasileiros cultos. Afinal, antes de 1822, éramos todos portugueses.

Segundo Maria de Lourdes Lyra, desde o começo do século XVIII a imagem do Brasil que circulava na Europa era uma imagem idealizada. Idealização que se alimentava não só dos relatos dos viajantes mas também da própria falta de expectativas dos portugueses, cada vez mais dependentes de sua mais importante colônia. O império americano lavava a alma portuguesa do humilhante status de nação de segunda ordem no contexto das monarquias europeias e a confortava com a ideia de um tesouro na América, uma terra prometida para onde a Coroa e o próprio povo de Portugal poderiam migrar a qualquer momento. As dimensões dessa terra eram tais que a ela só poderia caber o título de Império.[5]

A cooptação da juventude culta brasileira para esse projeto teria começado ainda com Pombal. A política de industrialização portuguesa preconizada por aquele ministro deveria ter por base as matérias-primas produzidas no Brasil. Para desenvolver e diversificar a produção agrícola da colônia americana, de forma que compensasse as oscilações dos rendimentos do quinto e a baixa do preço do açúcar, Pombal encomendou aos governadores e capitães-generais das principais capitanias a realização de estudos sobre a flora e a fauna brasileira e de levantamento de seus produtos mais comerciáveis. Com isto, como foi bem demonstrado por Maria Odila Dias, uma série de trabalhos geográficos e estatísticos foram então realizados por brasileiros formados em Coimbra. Estudos que seriam depois continuados sob a orientação de d. Rodrigo de Sousa Coutinho, o conde de Linhares, ministro do Reino de d. João.[6]

Na opinião de Maria Odila, tais estudos, que eram frequentemente acompanhados por relatórios de viagem, merecem ser analisados "como parte integrante do processo de formação de uma consciência nacional [,] pois revelam os conhecimentos de que os brasileiros daquele tempo dispunham sobre a realidade de sua terra já

4 LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império*. Portugal e Brasil: Bastidores da Política 1789-1822. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

5 Idem.

6 DIAS, Maria Odila L. da Silva. Aspectos da Ilustração brasileira. In: *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda, 2005, p. 39-126.

no final do século xviii". Seus autores foram formados na atmosfera do reformismo ilustrado do Antigo Regime que orientaria a política joanina e manteriam, até a Independência, um sentimento patriótico que os ligava a Portugal.[7] A vinda da família real para o Brasil deu-lhes a impressão de que, finalmente, ia se concretizar o ideal de um grande império português centralizado na América. O processo de Independência provocaria uma violenta alteração nesse sentimento e representou uma ruptura bastante dolorosa para a maior parte do grupo.

Dentre aqueles brasileiros, destaco, como os que maior influência tiveram sobre a geração que fez a Independência, os nomes de José Bonifácio de Andrada e Hipólito da Costa. Ambos reforçaram seu sentido de pertencimento à grande pátria lusitana no ambiente ilustrado da Corte de Lisboa, tendo sempre em mente o Brasil. Em 1819, no discurso de despedida da Real Academia de Ciências de Lisboa, José Bonifácio, que viveu na Europa dos dezessete aos 56 anos, revela que o ufanismo dos brasileiros do tempo já se construía com base nas dimensões continentais do país e em suas supostas e/ou evidentes riquezas naturais.

> É esta, ilustres acadêmicos, a derradeira vez, sim, a derradeira vez, com bom pesar o digo, que tenho a honra de ser o historiador de vossas tarefas literárias, e patrióticas; pois é forçoso deixar o antigo, que me adotou como filho, para ir habitar o novo Portugal, onde nasci. [...] Consola-me igualmente a lembrança de que da vossa parte pagareis a obrigação em que está todo o Portugal para com a sua filha emancipada, que precisa de por casa, repartindo com ela das vossas luzes, conselhos e instruções... E que país esse, senhores, para uma nova civilização e para novo assento das ciências! Que terra para um grande e vasto Império! [...] Riquíssimo nos três reinos da natureza, com o andar dos tempos nenhum outro país poderá correr parelhas com a nova Lusitânia.[8]

Note-se que, em 1819, o Andrada já falava do Brasil como o novo Portugal e como "filha emancipada que precisa por casa" – em 1815 o Brasil fora elevado a Reino –, e exalta suas dimensões e suas grandes riquezas. Não fala absolutamente em rompimento, mas em continuidade: em um processo do qual Portugal continuava a fazer parte no sentido de estimular o desenvolvimento do Brasil.

Só quando volta a São Paulo e se envolve nos problemas internos da província

7 Idem.

8 ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. *Obras científicas, políticas e sociais de José Bonifácio de Andrada e Silva*. Coligidas e reproduzidas por Edgard de Cerqueira Falcão. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1963, p. 144.

é que José Bonifácio adota um sentido de pertencimento mais regional. Mesmo assim, tanto naquela despedida de Lisboa em 1819, quanto, dois anos depois, nas *Lembranças e apontamentos do governo provisório para os senhores deputados da província de São Paulo*, redigidas por ele e que seu irmão Antonio Carlos apresentaria nas Cortes de Lisboa, se empenharia pela integridade e indivisibilidade do Brasil. Esse seria também o seu maior esforço no governo e nos debates da Assembleia Constituinte de 1823, onde alguns deputados pugnavam pelo Federalismo.[9]

Hipólito

O outro importante dessa geração brasileira foi Hipólito José da Costa, que teve grande influência sobre os jornais e os jornalistas da Independência. Protagonizando uma biografia cheia de lances extraordinários e dono de uma inteligência prodigiosa, Hipólito, ao longo de sua atividade jornalística, produziu uma obra profunda de análise e crítica da realidade brasileira. A viagem aos Estados Unidos, onde viveu de 1798 a 1800, lhe proporcionou um contato direto com a grande experiência democrática e republicana que ali se vivia. Nos Estados Unidos ele se filiou à Maçonaria, o que também contribuiu para o desenvolvimento de maior abertura no sentido das expectativas de liberdade e de direitos. A volta a Portugal, em 1800, seria marcada por uma militância maçônica que acabaria por levá-lo à prisão.[10]

O Hipólito da Costa que se estabeleceu em Londres em 1805, depois de uma aventurosa fuga dos cárceres da Inquisição, chegou transformado por essas experiências. Os anos de vida na Inglaterra, o contato com suas instituições políticas e a própria atividade editorial completariam sua formação. Quando o Príncipe Regente, d. João, partiu com a Corte para o Brasil, em 1808, Hipólito da Costa deu início à publicação de um jornal a que escolheu chamar de *Correio Braziliense*. Seu principal objetivo era trabalhar pela fixação definitiva da Corte no Rio de Janeiro, garantindo assim a supremacia do Brasil no contexto da nação portugue-

9 Cf. LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos*: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823). São Paulo: Companhia das Letras, v. I, 2000; e *As trapaças da sorte*: ensaios de história política e de história cultural. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.

10 As duas experiências, a viagem à América e a prisão, foram narradas pelo próprio Hipólito da Costa em *Diário de minha viagem à Filadélfia*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1955; e *Narrativa da perseguição*. Porto Alegre: Associação Rio-Grandense de Imprensa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

sa. Ou seja, era dar concretude ao projeto do grande império luso-brasileiro com sede na América tal como vinha sendo pensado desde o tempo de Pombal por alguns ilustrados portugueses e brasileiros.

Um aspecto que merece ser destacado na biografia de Hipólito da Costa é o pouco tempo que ele viveu no Brasil em contraste com o tanto que ele escreveu sobre o Brasil. Hipólito nasceu em 25 de março de 1774, na colônia de Sacramento, na Cisplatina, região que hoje pertence ao Uruguai, viveu ali até os três anos, passou infância e adolescência no Rio Grande do Sul – cerca de catorze anos – e foi para Coimbra, iniciando uma trajetória que o manteria fisicamente afastado do Brasil até a sua morte, aos 49 anos, em 1823. Não se tem notícia de que ele tenha estado alguma vez no Rio de Janeiro, em São Paulo ou Minas Gerais e, menos provavelmente ainda, na Bahia, no Recife, em São Luís ou Belém do Pará. Enfim, do Brasil, Hipólito só conheceu o Rio Grande do Sul, região de fronteira que, durante um longo período de nossa história, foi alvo de disputas com as colônias espanholas do Prata. No entanto, Hipólito foi, certamente, dos homens de sua geração, o que mais escreveu sobre o Brasil. Seu jornal, o *Correio Braziliense*, foi publicado em Londres entre 1808 e 1822, duas datas decisivas para a nossa história. Assim, durante catorze anos, um brasileiro que nasceu no Uruguai, formou-se em Portugal, conheceu os Estados Unidos antes e melhor que qualquer outro de seu tempo, e que viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra, dedicou-se a escrever um jornal para o Brasil.

O que nos leva à questão inicial? Qual Brasil? Um Brasil que se alimentava daquele ideal romântico que sustentava o projeto do Império luso-brasileiro. Ideal que, por sua vez, se construíra sobre a base sólida de estudos científicos tais como já bem o demonstrou Maria Odila Dias e que tinham uma finalidade muito prática: a exploração econômica e racional dos recursos naturais do Brasil.[11]

O Brasil nas páginas do *Correio Braziliense*

Hipólito foi um observador atento e um leitor compulsivo que examinou e comentou, ao longo dos catorze anos em que durou o *Correio Braziliense*, uma vastíssima documentação. Os documentos reunidos no *Correio* cobrem quase tudo que estava acontecendo de relevante em termos políticos e econômicos na Europa

11 DIAS, Maria Odila L. da Silva. Aspectos da Ilustração brasileira. In: *A interiorização da metrópole e outros estudos*. Op. cit.

e nas Américas durante o período que vai de 1808 a 1822, com ênfase no que se passava no Brasil e em Portugal. Sua vontade de ver adotado no Brasil o modelo liberal inglês fez com que fosse um grande divulgador da Constituição inglesa e de obras sobre o assunto.

Alguns assuntos percorrem a coleção do *Correio Braziliense* do começo ao fim. Creio que os mais intensivamente trabalhados são os temas da má administração do reino português, da corrupção e do filhotismo que vieram com a Corte de Portugal para o Rio de Janeiro. Desde os primeiros números, Hipólito insiste que a estada da Corte no Brasil deva ter como papel primordial o consolidar de vez os domínios portugueses em um só Império. Mas para viabilizar esse projeto seria necessário dar-lhe unidade administrativa, estabelecendo em toda parte as mesmas leis e racionalizando as despesas com a administração pública.

O "mau emprego que se faz das rendas publicas" seria um tema recorrente em seu jornal. Em julho de 1810, ele lembrava que o grande déficit nas finanças do Brasil era uma barreira insuperável à sua prosperidade. Apesar de o governo pedir somas expressivas de dinheiro emprestado, vivia sem crédito e não conseguia empreender os melhoramentos de que dependia a futura prosperidade do país, como, por exemplo, a abertura de estradas. O que faltava era, constatava ele já em junho de 1809, dada a extensão do território, o estabelecimento de um plano que implicasse a "ramificação" da administração das finanças no Brasil, ligando suas diferentes partes, através da correspondência com o erário dos coletores das rendas públicas estabelecidos nas diferentes capitanias. Enfim, era preciso organizar a cobrança dos tributos e unificar o erário por meio de uma administração central na Corte.[12]

Durante todo o tempo em que durasse o jornal, Hipólito atacaria duramente a tradição do governo português de conceder monopólios que tiveram continuidade no Brasil. Para ele, os únicos que se beneficiavam com essas práticas eram aqueles que ganhavam a concessão, pois para o Estado ela era totalmente desvantajosa. A seu ver "não há nada tão capaz de sufocar a indústria, de destruir o espírito de emulação e de perpetuar os abusos, como os monopólios". Hipólito lembra que, ao contrário do Brasil, nos Estados Unidos não há concessão de monopólio para nenhum tipo de atividade econômica.[13]

12 COSTA, Hipólito da. *Correio Braziliense*, v. 2, n. 13, jun. 1809, p. 637. São Paulo/Brasília: Imprensa Oficial do Estado/Correio Braziliense. Edição fac-similar, 2001-2003.

13 Idem, v. 20, n. 119, abr. 1818, p. 424.

Outro aspecto precursor do pensamento de Hipólito são as suas reflexões sobre os danos que a escravidão causava à sociedade brasileira e as vantagens do trabalho livre. Acreditando que logo esse mal seria superado, ele falará, de forma recorrente, da importância de se estimular a imigração de europeus, artistas, agricultores mineiros, pescadores, homens de letras e trabalhadores em geral. Em dezembro de 1810, dizia que era preciso assegurar a liberdade pessoal e o direito de propriedade dos imigrantes através de leis "fixas e permanentes, e não de Decretos, e Alvarás, que um Secretário de Estado faz pela manhã, e que outro Secretário de Estado dispensa por um Aviso, na tarde do mesmo dia".[14] Lembraria anos depois que era justamente por faltarem aqui aquelas garantias que os imigrantes vinham preferindo os Estados Unidos ao Brasil.[15]

Hipólito tinha uma perspectiva econômica da educação, insistindo sempre sobre a necessidade "de espalhar instrução útil no Brasil" e de que "a evolução do caráter nacional seria alcançada com medidas como o estabelecimento de uma Universidade no Brasil, a introdução geral das escolas de ler e escrever e a ampla circulação de jornais e periódicos, nacionais e estrangeiros".[16] Também insistia na importância da formação de quadros de elite capazes de servir ao Estado e dizia que "não se pode formar políticos sem os estudos preliminares da sua ciência, a leitura da história e o conhecimento do que atualmente vai acontecendo no mundo, e para isso as obras periódicas são essenciais".[17]

Da sua perspectiva, se a liberdade de imprensa era fundamental para a ampliação dos horizontes das elites, era também essencial para a boa marcha dos negócios públicos. Um dos temas insistentemente trabalhados nas páginas do *Correio* é a necessidade de transparência das contas e dos negócios públicos, e citava como exemplo a Inglaterra, onde os planos de finanças do governo eram obrigatoriamente apresentados e discutidos no Parlamento. Durante as discussões, os jornais podiam opinar sobre o assunto, inserindo observações de outras pessoas. Com isto, conclui o jornalista, "um tal plano é discutido por toda a nação e o Ministro de finanças se pode auxiliar dos conselhos de todos os homens instruídos".[18] Em Portugal, no entanto, não havendo um Parlamento e uma imprensa livre, todas

14 Idem, v. 5, n. 31, dez. 1810, p. 652.
15 Idem, v. 16, n. 97, jun. 1816, p. 623.
16 Idem, v. 22, n. 130, mar. 1819, p. 315.
17 Idem, v. 22, n. 130, mar. 1819, p. 315.
18 Idem, v. 5, n. 26, jul. 1810, p. 120.

as decisões importantes eram tomadas em segredo e a ninguém era permitido examinar as contas públicas. A seu ver era necessário que aqueles gastos fossem feitos às claras e que as circunstâncias que ocasionassem a riqueza ou a pobreza do erário não deveriam "ser matéria de segredo de Gabinete" e que "o meio eficaz de coibir as más práticas é fazer com que elas sejam examinadas e discutidas em público".[19]

Em seus escritos Hipólito informa sobre a realidade de várias regiões do país, acompanhando os melhoramentos que vão sendo implementados. Assim é que tomamos conhecimento, em março de 1810, de que fora introduzida na capitania do Rio Grande a cultura de "linho cânhamo".[20] O jornalista chama a atenção para a importância dessa cultura na confecção das cordas e velas essenciais para a Marinha. Em agosto de 1811, ele informa que fora criada uma biblioteca pública na Bahia, que ali se faziam subscrições a fim de mandar a Londres algum indivíduo "hábil", que aprendesse os novos métodos das escolas de Lancaster e Bell, e louva a criação de um novo estabelecimento para a educação de meninos pobres.[21] Os melhoramentos implementados pelo intendente-geral de polícia do Rio de Janeiro são amplamente comentados no *Correio*: construção de novos chafarizes; e pontes de pedra em São Cristóvão; na rua do Senado e na praia do Flamengo; canalização das águas do rio Maracanã; limpeza de valas nas ruas da Cidade Nova; abertura de estradas, ligando Itaguaí à Real Fazenda de Santa Cruz; ligando Campos a Minas Gerais etc.[22]

Em março de 1812, o *Correio* informa sobre as medidas tomadas pelo governador de Mato Grosso para melhorar as comunicações do interior do Brasil através dos rios. Que o Amazonas fora reconhecido como navegável, o que, a seu ver, promete muita prosperidade para aquela região.[23] Em março de 1813 informa que na comarca de Porto Seguro abrira-se à navegação o rio Belmonte, o que facilitaria a comunicação desta capitania com as do centro[24] e, em outubro de 1818, que fora também aberto à navegação o rio Jequitinhonha, facilitando o comércio entre Minas e a Bahia.[25] Em abril de 1815, ele registra o estabelecimento de um correio

19 Idem, v. 23, n. 136, set. 1819, p. 299.
20 Idem, v. 4, n. 22, mar. 1810, p. 307.
21 Idem, v. 18, n. 104, jan. 1817, p. 113.
22 Idem, v. 20, n. 116, jan. 1818, p. 75; v. 21, n. 125, out. 1818, p. 465; v. 22, n. 128, jan. 1819, p. 97.
23 Idem, v. 8, n. 46, mar. 1812, p. 391.
24 Idem, v. 10, n. 58, mar. 1813, p. 373.
25 Idem, v. 21, n. 125, out. 1818, p. 465.

regular do Ceará para o Maranhão e que já se estaria organizando outro do Ceará para Pernambuco.[26] Em abril de 1818, critica o fato de que a linha do correio entre o do Rio Grande e São Paulo tinha sido concedida sob a forma de monopólio a um indivíduo.[27]

Em janeiro de 1820, o jornalista saúda a iniciativa do Brasil de incentivar e patrocinar a ida de cientistas, professores, artistas, entre outros, ao país. A seu ver, essas "vistas de política liberal do Governo do Brasil" são muito importantes para o futuro do país, pois

> estes sábios publicarão depois seus jornais, estes serão traduzidos na linguagem do país, e assim a indústria estrangeira suprirá a falta da nacional, porque é certo que, sem o conhecimento cabal dos recursos naturais do país, mal poderão os homens, que se acharem à testa do Governo, fazer uso dos meios físicos, que a natureza de seu terreno lhes oferecer, e já que as circunstâncias não permitem que se aproveitem os talentos dos naturais, pelo menos utilize-se a indústria estrangeira.[28]

Um dos projetos sobre o qual mais insistira Hipólito era o da necessária mudança da capital do Brasil para o interior. Em março de 1813, ele recomenda que, se os portugueses tivessem patriotismo e quisessem de fato agradecer ao Brasil que os acolheu, eles se estabeleceriam em uma região central, no interior do país, perto das cabeceiras dos grandes rios e construiriam ali uma nova cidade. O problema dessa cidade nascida no meio do "deserto" seria resolvido com a construção de estradas que se dirigissem a todos os portos de mar, ligando-a às principais povoações. Desta maneira, a capital do país serviria de ponto de reunião entre as partes mais distantes do Brasil. Com isto seriam lançados, conclui Hipólito, "os fundamentos do mais extenso, ligado, bem defendido e poderoso império que é possível que exista na superfície do Globo, no estado atual das nações que o povoam".[29]

26 Idem, v. 14, n. 83, abr. 1815, p. 540.
27 Idem, v. 20, n. 119, abr. 1818, p. 424.
28 Idem, v. 24, n. 140, jan. 1820, p. 87.
29 Idem, v. 17, n. 98, jul. 1816, p. 95.

Conclusão

Creio que esse elenco de temas trabalhados por Hipólito da Costa em seu jornal é interessante para pensar como a ideia de um Brasil unido e coeso em torno de um centro político existia nas mentes de alguns brasileiros. Se considerarmos o imenso pragmatismo de toda a reflexão e de toda a ação de Hipólito da Costa no sentido de reforçar o Brasil enquanto sede do Reino de Portugal e de definir e fortalecer os contornos (inclusive físicos) da nação brasileira, minha hipótese sai fortalecida. Pois resta demonstrado que, mais do que para os que viviam aqui, às voltas com os problemas locais de suas comarcas e províncias, o Brasil, enquanto nação, era para Hipólito uma construção simbólica, uma utopia a ser concretizada, bem de acordo com a definição clássica de Eric Hobsbawm, para quem as nações são "criações culturais", ou de Benedict Anderson, que define nação como uma "ideia que se constrói".[30]

Anderson lembra-nos de que "nem mesmo os membros das menores nações jamais conheceram a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão".[31]

A nação é comunidade imaginada, na medida em que mantemos uma relação de pertencimento com ela porque foi lá que nascemos, foi lá que teve origem a história de nossa família e é lá o lugar para onde pretendemos um dia voltar. Se a ideia de nação pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente, como diz Hobsbawm, e este caráter recente coincide, de acordo com Anderson, com a emergência do Iluminismo, podemos pensar o Brasil mais do que nunca como uma comunidade imaginada, ou, melhor ainda, como uma comunidade que se começava a imaginar. E Hipólito da Costa, que vivenciou o momento de eclosão desse espírito no mundo, por sua atuação no *Correio Braziliense*, foi tanto ator quanto personagem desse acontecimento. Cidadão do mundo, sua condição de estrangeiro conformou sua identidade tanto em Portugal, quanto nos Estados Unidos, quanto na Inglaterra e até mesmo com relação ao Brasil. Seu lugar nenhum no mundo, seu não pertencimento a nenhuma nação serviram como reforço à sua opção pelo Brasil, à sua identidade de brasileiro.

30 HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

31 ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Op. cit.

Através das páginas do *Correio Braziliense*, Hipólito da Costa contribuiu decisivamente para reforçar a ideia de um Brasil que juntava as várias partes que até então haviam permanecido em estado latente de fragmentação em uma unidade política e simbólica. A meu ver ele pôde obter essa visão privilegiada a partir de alguns fatores. Ele via o Brasil a distância e estava alheio aos eventuais conflitos internos, produzindo a partir daí uma análise menos apaixonada do que quem aqui vivia. Outro fator é que Hipólito tinha construído sua identidade brasileira em oposição às identidades das pessoas dos países em que viveu em seu longo e definitivo afastamento do Brasil, assim tinha uma noção mais precisa do que fazia diferença entre ser brasileiro e ser português, norte-americano ou inglês, por exemplo. E, finalmente, pesa o fato de que foi através de seus estudos e da documentação que serviu de base aos tantos textos que Hipólito escreveu sobre seu país que ele formou uma ampla bagagem de conhecimentos sobre o Brasil, seus problemas e potencialidades. Por tudo isto, Hipólito pôde, de forma mais objetiva, estabelecer as características essenciais da nação brasileira e do modelo de organização política e administrativa que mais lhe convinha.

Como já se disse anteriormente, o que marca uma época não são as grandes obras dos grandes autores mas sim uma versão simplificada e vulgarizada delas, capaz de ser apreendida pelo senso comum dos contemporâneos. Homens influentes como José Bonifácio e Hipólito da Costa lideraram a difusão do ideal do Brasil poderoso formando uma única e integrada Nação. Esse pensamento circulou tanto através dos impressos mas também através das práticas normais de sociabilidade que então havia, reuniões da Maçonaria, em casa de particulares, em tabernas e nas praças.

Naturalmente que outras ideias que naquele momento predominavam no mundo também vieram aqui desaguar de forma vulgarizada. Nos jornais que participaram da campanha pela Independência, entre 1820 e 1823, as referências a expressões então correntes na Europa e nos Estados Unidos aparecem de forma generosa. Quase todos falam em Luzes, liberalismo, constitucionalismo, pacto social, bem geral, direitos do cidadão etc. Eram ideais que corriam o mundo e chegavam aqui pelos mais variados meios. No entanto, por si sós elas não levariam à Independência. Nem mesmo quando associadas às visões idealizadas do Brasil e de seu imenso potencial.

Na verdade, em um primeiro momento, tudo isto foi fator de união e os laços do Brasil com Portugal foram bastante fortalecidos pela vinda da Corte para cá. Esse episódio marcou definitivamente o destino do Brasil independente, que perma-

neceria ainda muito ligado ao de Portugal, tanto por laços políticos, em virtude de d. Pedro I ser também herdeiro do trono português, quanto por laços simbólicos, pelo fato de continuarmos a viver sob a mesma dinastia que reinava lá.

Isabel Lustosa é pesquisadora da Casa de Rui Barbosa. Principais publicações: *D. Pedro I – Um herói sem nenhum caráter* (Companhia das Letras, 2006); *As trapaças da sorte*: ensaios de história e política cultural (EDUFMG, 2004); *O nascimento da imprensa no Brasil* (Jorge Zahar Editor, 2003); *Insultos impressos – A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)* (Companhia das Letras, 2000); coeditora, ao lado de Alberto Dines, da edição fac-similar do *Correio Brasiliense* (1802-1822), de Hipólito da Costa (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002-2003).

A comédia urbana: de Robert Macaire à *Lanterna Mágica*. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX – entre o romantismo e o realismo

Heliana Angotti-Salgueiro

Resumo: Estudo comparativo entre a série de caricaturas de Honoré Daumier, "Les Robert Macaire", e as do folhetim *A Lanterna Mágica*, atribuídas a Manuel de A. Porto-Alegre. A apropriação evidencia-se na forma e no sentido da crítica dos costumes, da política, da corrupção e das situações cotidianas, temas atemporais, de significativa atualidade. **Palavras-chave:** caricaturas, história sociocultural, vida urbana, modelos franceses no Brasil.

Abstract: *Comparative study between a series of caricatures of Honoré Daumier, "Les Robert Macaire", and the feuilleton* A Lanterna Mágica, *attributed to Manuel de A. Porto-Alegre. The authorship of* A Lanterna Mágica *is evidenced by the form and meaning expressed in the criticism of manners, politics, corruption and everyday situations, themes that are ageless and relevant nowadays.* ***Keywords:*** *caricatures, sociocultural history, urban life, French models in Brazil.*

As pesquisas sobre a sociedade e a cultura vêm confirmando, nos últimos decênios, a importância dos indivíduos, ou "atores sociais" – expressão que já se consagrou na historiografia –, ligados às redes de relações e às experiências de deslocamento, como base para o estudo da transferência, apropriação e recepção de modelos ou da circulação de representações.[1] No âmbito dessa História deve-se situar a mobilidade dos textos e das imagens na trajetória daqueles que as produziram, ou seja, observando as situações vividas em contextos comuns.[2] Minhas pesquisas vêm se concentrando há tempos sobre atores sociais no espaço urbano, ou seja, na operação historiográfica pela via das biografias intelectuais dos que partilham situações, modelos e referências semelhantes. Assim, levantei itinerários pessoais esquecidos que colocam questões significativas para se pensar o que acontece com modelos formais franceses no Brasil, num campo vasto que é o da história social e cultural das cidades.

A comparação que proponho, inscrita no estudo da imprensa ilustrada do século XIX, trouxe à luz um dos temas mais fecundos para o estudo da apropriação de modelos do romantismo francês no Brasil, em variante exemplar que evidencia a trama das redes artísticas de uma época. Trata-se da filiação explícita entre *A Lanterna Mágica*, periódico atribuído a Manuel de Araújo Porto-Alegre e a seu discípulo Rafael Mendes de Carvalho, editado no Rio de Janeiro em 1844-5, e a célebre série de litografias criada por Honoré Daumier, *Les Robert Macaire*, publicadas primeiramente no *Le Charivari* a partir de 1836,[3] e que serão em seguida associadas a pequenos textos num livro ilustrado, *Les cent-et-un Robert Macaire*, intercalando episódios escritos por Maurice Alhoy e Louis Huart, autores que praticavam a literatura ilustrada, tão própria dos anos 1830-50.

1 Agradeço, primeiramente, aos organizadores do Colóquio, professores Cilaine Alves Cunha e Vagner Camilo, a gentileza do convite para retomar partes de minha pesquisa publicada em: *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre (com colaborações de João Roberto Faria e Ana Maria Kieffer). São Paulo:* FAAP, 2003, por ocasião da exposição internacional homônima de que fui curadora, e que recebeu o apoio da Fundação Armando Álvares Penteado. Reúno aqui algumas reflexões desse texto e partes de conferências proferidas sobre o tema, que me são solicitadas continuamente na França, procurando reforçar nesse texto aspectos histórico-metodológicos das imagens em comparação, das quais apenas uma pequena parte pode ser reproduzida.

2 A vasta bibliografia específica ao tema usada neste trabalho consta no catálogo citado *supra*. Ver, especialmente em termos do enfoque, o número especial da revista *Annales, Histoire et Sciences Sociales*, n. 2, 1994, sobre *Littérature et histoire*, e Bernard Lepetit (Dir.). *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale.* Paris: Albin Michel, 1995.

3 A pertinência desta comparação foi apenas sugerida no clássico de Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

Não se trata de uma comparação simplificadora de ponto por ponto, mas da contextualização de visualidades em um mesmo universo cultural, de apropriações parciais tanto do espírito do texto da dupla francesa, quanto, e especialmente, das caricaturas de Daumier, de que Alhoy e Huart por sua vez já haviam se apropriado, reunindo-as nos *Les cent-et-un…*

Sempre defendo o cuidado com a terminologia nesses casos comparativos – a reter, aqui, um princípio metodológico básico: transferências de discursos e imagens não são mais analisadas hoje sob categorias ultrapassadas como "influência", "derivação", "reflexo". Ao levar em conta a dimensão histórica de itinerários e práticas comuns a uma geração, apesar das diferenças que sempre existem em vários níveis, enxergamos de outra maneira uma relação comparativa (no caso, entre Daumier e Porto-Alegre), ou seja, em termos de *apropriação*, *citação*, *referência*, nunca de *cópia* e jamais de *influência*.[4]

O interesse em comparar as publicações *A Lanterna Mágica* e *Les cent-et-un Robert Macaire* é ver a primeira como uma variante da segunda inscrevendo as duas em um mesmo cenário cultural – ao detectarmos as convergências e as singularidades históricas dos personagens, suas experiências semelhantes em contextos diferentes, vamos além da simples "busca das origens".

Nos labirintos da micro-história, muitos atalhos levam-nos a caminhos que se encontram, a objetos que se relacionam, mesmo se procedentes de regimes de historicidade diferentes. Porto-Alegre chega a Paris em 1831, em plena eclosão da imprensa ilustrada; ele acompanha seu mestre Jean-Baptiste Debret (que, sabemos, viveu no Rio de Janeiro desde 1816 como desenhista e pintor da Missão Francesa). Porto-Alegre voltará ao Brasil em 1837, e em 1844 ele coloca em circulação *A Lanterna Mágica*, álbum anônimo com quinze caricaturas atribuídas a Rafael Mendes de Carvalho sob sua orientação direta[5] (duas estão assinadas), e 23 cenas ou episódios, em 180

4 Convido o leitor a ler minha introdução à tradução do livro de Michael Baxandall, *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 9-23, em que sublinho a recusa desse autor à noção de "influência", segundo ele "uma das pragas da crítica de arte". O artista e os modelos convocados ou apropriados são temas que permanecem da maior atualidade em história da arte – basta lembrarmos duas recentes exposições na França: *Picasso et ses maîtres* no Grand Palais, no outono de 2008, e *Cézanne/Picasso*, no verão de 2009, em Aix-en Provence, que colocaram muito bem a questão que vem nos ocupando há anos, em vários campos, sobre as relações entre a França e o Brasil, desde a arquitetura e a história intelectual do urbanismo no século XIX, à fotografia do entreguerras, mais recentemente. Ver resenha de minha autoria sobre os catálogos destas exposições, em futuros números dos *Anais do Museu Paulista*.

5 A historiografia consagra Araújo Porto-Alegre como autor das primeiras caricaturas feitas no Rio de

páginas de texto.[6] O subtítulo indica ser um periódico *plástico-filosófico*, mas há mais diálogos do que prosa, e há cartas aos leitores de cunho jornalístico, inexistentes nos *Les cent-et-un Robert Macaire*.

No estudo das convergências entre o texto-modelo francês e a variante brasileira, observe-se que a estrutura das duas obras é parecida, a fórmula da composição editorial é a do folhetim, uma espécie de fragmentação em partes da história composta de pequenos capítulos que não são obrigatoriamente lineares. Pequenos episódios em sequência, ilustrados por vinhetas, precedidos do título e acompanhados da caricatura correspondente, que se intercala a cada três páginas de texto e efeito de um contraponto, no caso dos *Cent-et-un Robert Macaire*. Na *Lanterna*, o espaço ocupado pelo texto varia muito, não há essa sistemática de composição e diagramação uniforme, a numeração dos episódios é confusa, sendo bem menor o número de imagens.

Daumier e Porto-Alegre viveram, evidentemente, trajetórias biográficas diferentes; Paris e Rio eram muito diferentes naquela época, como ainda o são hoje; no entanto, o historiador é responsável pela interpretação que constrói, apoiando-se em documentos pertinentes, na seleção de imagens em séries – e associação com outras mídias, como foi o caso da exposição na FAAP, em que objetos tridimensionais, música e teatro dialogaram e enriqueceram o tema: ao fazer a história da *Lanterna Mágica*, e ao levá-la ao grande público em 2003, procurei não separar os níveis, mas acentuar as relações entre eles, além de sugerir o que representam depois de tanto tempo, destacando seu interesse em relação a temas da atualidade como a corrupção, a denúncia de aproveitadores de toda sorte, de práticas de especuladores e charlatães, do mau caráter dos homens das finanças e de políticos, da crítica social e da miséria, enfim… da "comédia humana".

Voltemos à análise comparativa do projeto gráfico. A organização da página ilustrada, com o enquadramento ornamentado da cena, apresenta um medalhão na parte superior que encerra o título da série e o número do episódio, e outro medalhão maior na parte inferior da página para a legenda – essa apresentação se repete com variações em outros livros ilustrados ou nas inúmeras séries de estampas que circularam na época (alguns exemplos: Gavarni, séries dos *Bal masqué* e *Fantaisies*,

Janeiro; as que restaram e em mau estado de conservação são "A campainha e o Cujo" e "A Rocha Tarpeia", que satirizam o cronista José Joaquim da Rocha, e "Estado de um eleitor em 1839". Sobre elas Soares de Souza escreveu que só podiam ter sido feitas "por quem conhecesse Daumier e Gavarni". Elas figuraram na exposição *A comédia urbana*. Ver a reprodução e meus comentários no catálogo citado, p. 77-81.

6 Encaminhei a algumas editoras a proposta de se fazer um *fac-símile* com uma introdução analítica deste raro periódico (um único exemplar completo encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e foi mostrado na exposição).

Daumier, *Mésaventures et mésapointments de M. Gogo*, dos dois com Victor Adam, *Le musée pour rire* (cujo texto era também de Huart e Alhoy), e, entre nós, o álbum de Johann Jacob Steimann, *Souvenirs de Rio de Janeiro*, em 1835).

É por isso que, além das similitudes específicas que resultam da apropriação feita por Araújo Porto-Alegre da série dos Robert Macaire de Daumier, trata-se aqui de associá-los a outros nomes contemporâneos, numa rede de correspondências que os articula entre si. De Daumier a Porto-Alegre passamos por Charles Philipon, Paul Gavarni, Henri Monnier, Grandville e outros desenhistas e litógrafos, sublinhando sua associação à crítica de costumes das cenas de *La comédie humaine* de Honoré de Balzac: evidência que justifica, entre outras, o título que demos à exposição que se seguiu à pesquisa. Numerosos temas se repetem nas séries colocadas em paralelo, ramificações de episódios diferentes colocam em cena os mesmos personagens, cuja dinâmica forma um *panorama social do século XIX* (para lembrar uma expressão de Walter Benjamin).

Porto-Alegre é entre nós um estudo de caso ideal, por sua participação no universo da cultura oitocentista do Rio, onde ele se liga a diversas instituições e campos – das artes visuais (é pintor, desenhista e arquiteto) à literatura, passando pela história e a geografia, a crônica, a crítica de arte, a música e o teatro, sendo conhecido autor de numerosas peças e de cenografias. Foi também responsável por um pensamento patrimonial precoce e por tomadas de posição nacionalistas junto a instituições como a Escola de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico, combates em que tentava cumprir sua "missão" de civilizar seu país, apesar dele.

Reconhecemos em Porto-Alegre um representante típico da pluralidade cultural dos homens de seu tempo, com competências múltiplas – a maleabilidade de pertencimento dos indivíduos a grupos sociais diversos da sociedade urbana da época era comum, bem como a curiosidade intelectual. (A contextualização dos textos de Porto-Alegre em função da diversidade mesma dos temas que ele tratou ainda está por ser feita – foi leitor de Montesquieu, Jean-Baptiste Say, Humboldt, Michel Chevalier, Saint-Simon, Comte de Laborde,[7] autores dos quais se apropria na busca de soluções para os problemas do Brasil.) Esta pluralidade de competências nutrida pelo homem do século XIX exige do pesquisador de hoje abertura e conhecimentos interdisciplinares. *A Lanterna Mágica* é uma pequena parte de sua obra, que ficou esquecida nos anais da história oitocentista, mas que caracteriza um período em que não se pode mais pensar em isolamento cultural. Ela se afigura como a síntese de um

7 Entre esses textos, "Bellas Artes". In: *Relatório da Commissão Brazileira na Exposição Universal de Paris*. Apresentação de J. Constâncio (Conde de Villeneuve). Rio de Janeiro: Typ. Claye, 1868.

tempo em que a cidade é um lugar de práticas, cujas relações comparadas podem ser estabelecidas em vários níveis.

O próprio título "A Lanterna Mágica" é uma metáfora alusiva ao instrumento de projeção de imagens em cenas sucessivas, inventado no século XVII e muito popular na cultura visual do XIX – era um espetáculo para todo tipo de público, uma espécie de "combinação original de imagens, sons, diálogos que se relaciona com a história do livro ilustrado, [e precede] o desenho animado e o cinema – do audiovisual à *multimídia*, essas linguagens visuais do século XX".[8]

fig. 1 Lanterna mágica quadrada fabricada em Paris por A. Lapierre e E.-V. Lapierre, c. 1860. Paris, Cinemathèque Française

"L*anterne Magique*" é também o título de panfletos revolucionários que voltam ao longo do século, ainda que com outros objetivos além dos políticos – o divertimento e a instrução predominam, na França, a partir de 1835. Obras posteriores no Brasil retomam o significado e a alusão: no frontispício da *Semana Ilustrada* nos anos 1860, o caolho de chapéu emplumado e trajes de bufão cercado de figurinhas e personagens (como na vinheta do *Le Charivari*, dos anos 1830) faz funcionar uma lanterna mágica com a ajuda de Mefistófeles, que empurra a lâmina onde se lê "*ridendo castigat mores*" – lembremo-nos que a divisa de *La Caricature* era "*castigat ridendo mores*"…

O gênero do folhetim brasileiro difere da maioria das revistas ilustradas, pois há um narrador que apresenta a obra por meio de uma Carta ao leitor, anunciando as cenas como aquele que andava pelas ruas e balançava sua lanterna mágica anunciando o espetáculo. A conhecida imagem do *Diable à Paris* (publicado de 1843 a 1846), do homem em negro que caminha sobre o mapa de Paris carregando às costas um cesto pleno de panfletos ou impressos, com a lanterna na mão, era certamente conhecida de Araújo Porto-Alegre, que, no seu prefácio aos leitores, se refere à identidade do seu Macaire – chamado Laverno, como uma espécie de Mefistófeles, de judeu errante, presente sempre em todo lugar, nas "praças, nos templos, nos salões dourados, no parlamento, nas estalagens, nas lojas, e nos ranchos das estradas". A imagem do diabo aparece nas fantasmagorias dos espetáculos de lanterna mágica (uma placa de vidro dos acervos da Cinemateca Francesa exibe justamente "a recepção de Robert Macaire no inferno: Lúcifer e sua corte"). O sentido que Porto-Alegre dá à lanterna mágica é o de um instrumento que exibe a *verdade com todas as suas luzes,* e não de um instrumento criador de ilusões – conceitualmente se aproximaria de uma litografia de Daumier, de 1869, que mostra a França segurando uma lanterna mágica que ilumina a clareza de um escrutínio.

8 Explicação de Ségolène Le Men, no catálogo da exposição *Lanternes magiques, tableaux transparents*, no Musée d'Orsay, em Paris, em 1997.

O universo da imprensa ilustrada

A imagem ocupa um novo lugar no impresso a partir dos anos 1830 graças aos progressos técnicos. A geração de Porto-Alegre participou do começo da era da comunicação visual e da dessacralização da arte pela imprensa ilustrada. *Les cent-et-un Robert Macaire* e a *Lanterna Mágica* inscrevem-se assim num universo em que ela assume uma importância crescente: revistas, periódicos, estampas, textos em série constituem um traço de sociedade que gravita nas cidades, em um tempo dominado pela imagem, por uma *literatura a vapor* (como ilustra a figura da *presse mécanique*, no popular *Magasin Pittoresque*, em 1834), por novos gêneros literários, cartazes, prospectos e circulares, pequenas macedônias, *caos* de pequenas figurinhas, muitas vezes sem ambição estética e sofisticação – *caricaturas de todo mundo* – universo acolhido com entusiasmo pelas multidões nas ruas e nos teatros, tão bem representado por Daumier. Os folhetins que examinamos constituem uma literatura formada por pequenos textos semeados por ilustrações, que se destinam aos que não têm muito tempo para ler, como nos espetáculos improvisados das lanternas mágicas.

As litografias são popularizadas na França a partir dos anos 1830 por Aubert, que difundia as estampas de Daumier, e por Charles Philipon, editor de álbuns e jornais (*La Caricature* e depois *Le Charivari*). A venda de caricaturas dos Robert Macaire, também em séries "coloridas com afinco", era anunciada no jornal *Le Charivari*, o periódico de contestação mais popular e importante da Monarquia de Julho (1830-40). A cultura urbana do período é representada nesses jornais, em panfletos e fascículos que passavam de mão em mão, certamente apreciados por um público inculto e ávido por novidades…

Neste espírito, há outras séries como a de Philipon, em 1829: *Spéculateurs de la bêtise public…* – "especuladores da ignorância pública" que distribuíam panfletos para anunciar alguma coisa, vender o que fosse etc.

No espaço urbano, além destes *spéculateurs*, observa-se a *affichomanie* (termo da época), que significa a mania de cartazes, de anúncios pitorescos colados ou pintados nas paredes da cidade. Em um dos episódios de *A Lanterna Mágica*, Laverno, o personagem "Macaire" de Porto-Alegre, refere-se a "cartazes monstros, à maneira de Paris…", e evoca a importância da propaganda pessoal, de "artigos fosforescentes" em jornais, destacando sua "força [em] país onde o mais escoimado pelintra" tem crédito…

A comparação entre *A Lanterna Mágica*, publicada em 1844-5, e *Les cent-et-un Robert Macaire*, publicado em 1839 (mas cujas litografias, vimos, circulavam antes nos jornais), se impõe pela evidência formal de diagramação (o enquadramento e

a composição gráfica são semelhantes, como já observamos) – mas o principal a comparar é a presença dos dois personagens – o malandro espertalhão e seu acólito ou empregado – e a temática comum, a sátira política e moral no cotidiano urbano, encarnada em diversas profissões.

fig. 2 Honoré Daumier (desenho) e Charles Philipon (legenda). *Les cent-et-un Robert* Macaire, Paris, 1839-40. – Biblioteca da Maison de Balzac, Paris

fig. 3 Manuel de Araújo Porto-Alegre (texto) e Rafael Mendes de Carvalho (desenho). *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro, 1844. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Duas imagens, cuja semelhança é evidente em vários pontos, representam os dois personagens – Robert Macaire e Bertrand na França, e Laverno e Belchior, no Brasil – dentro de uma charrete, no meio da multidão, em cena ambientada na cidade; detecta-se aí, porém, uma grande diferença: a do estilo dos prédios – Paris, com seu largo bulevar e seus imóveis Louis Philippe, e o Rio imperial, com os casarões coloniais amontoados na estreiteza do espaço urbano.

Porto-Alegre vivera em Paris a partir de 1831 e não voltará ao Brasil antes de 1837; sua obra em 1844 mostra que ele, além de ter vivenciado o mesmo universo cultural de Daumier, de Philipon, de Honoré de Balzac, que publicava então sua *Comédie humaine*, passou pelo ateliê do pintor Antoine-Jean Gros, igualmente frequentado por Philipon, e entendeu a importância comercial da imprensa ilustrada naquele momento, encarnando a nova profissão de editor de periódicos, de estampas etc.

A fisiologia das profissões – charlatanismo e especulação

Nos *Cent-et-un Robert Macaire* a ideia e as legendas são de Philipon, e as imagens reduzidas da série de Daumier intercalam os textos de Maurice Alhoy e Louis Huart, que escrevem para uma série de publicações cômicas ligadas à atualidade política, às atividades literárias e ao teatro – mesmo perfil de atividades às quais se dedicará Porto-Alegre. Lembremos que Huart foi um dos autores das *Physiologies*, pequenos livros que circulam em pleno realismo romântico. É justamente a *fisiologia das profissões* que é encarnada pela dupla de *A Lanterna Mágica*, retomando seu modelo francês.
Com a voga do naturalismo no fim do século XVIII, aparecem na literatura popular internacional os retratos de tipos urbanos no modelo dos "*cris*" ou "proclamas" de Paris. *Les petits métiers de Paris*, os alfabetos das artes e ofícios (os famosos *Cris*), são também caricaturados. O gênero se prolongará no Segundo Império francês com variações nas imagens de Epinal; já os alfabetos de quadrúpedes e figuras da história natural compõem vinhetas que aparecem no fim de cada episódio da *Lanterna*.[9]
Na mesma linha também aparece a série de publicações denominada então "*encyclopédie morale du XIX^e^ siècle*": *Les français peints par eux mêmes*, *Tiroir du diable: Paris et les parisiens, mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*, "panorama social" colocado em texto e imagem, como é a pretensão explícita em *A Lanterna Mágica*, conforme reza seu prefácio.

A vida urbana oferece "mil caminhos diversos" para fazer fortuna, segundo Laverno, o Macaire brasileiro; ele muda de máscara, como já havia mostrado Daumier na sua série, ironizando a fácil ascensão dos charlatães e diletantes: *Monsieur Daumier, votre série est une chose charmante, c'est la peinture exacte des voleries de notre époque*.
Porto-Alegre observa, logo na primeira caricatura do seu folhetim, que a simples ostentação de um nome estrangeiro ou a mudança da sílaba final permite exercer qualquer profissão no Rio sem a menor qualificação: o malandro Laverno torna-se "Monsier Lavernu" ou "Comte Flibustier de Saint Lavern", para exercer o *métier* de homeopata, ou exibir ares de nobreza francesa, ou ainda de "Signora Lavernelli", para surgir travestido como cantora italiana de ópera. Os personagens são sempre os dois

9 Identifiquei várias delas com as que existem no *Cabinet d'Estampes* da *Bibliothèque Nationale de France*. Ver também: *Vignettes. Ornements, attributs de commerce, cul de lampe, allégories, sujets divers, passe-partout etc. 1830-1895*. Paris: Ramsay/Caractères, 1986.

fig. 4 Honoré Daumier (desenho) e Charles Philipon (legenda). *Les cent-et-un Robert Macaire*, Paris, 1839. Clichê de cortesia – Biblioteca da Maison de Balzac, Paris

fig. 5 Manuel de Araújo Porto-Alegre (texto) e Rafael Mendes de Carvalho (desenho). *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro, 1844. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

comparsas, que reaparecem na sequência de situações diversas, como os personagens da *Comédie humaine*, segundo uma estrutura narrativa de cenas curtas, "projetadas" rapidamente, como nos espetáculos das lanternas mágicas. Laverno, com a ajuda de seu cúmplice servidor, discute com cinismo a estratégia de encarnar em cada cena profissões diversas para enganar os crédulos em frases ricas de metáforas de mutações de caráter.

Os dois, Macaire/Laverno, exploradores de tudo e de todos e por todos os meios, representam a *comédia urbana* assumindo despudoradamente numerosas identidades profissionais. A alusão simbólica à figura do mercador de roupas fornece o fio da história, ou o sentido do personagem, que também surge no *bric-à-brac* de objetos e adereços nas litografias dos "tipos modernos" de autoria de Traviès de Villiers nos jornais *La Caricature* e *Le Charivari*.

Proteu ou Arlequim, Macaire ou Laverno, torna-se candidato a postos políticos, empresário, maestro, cirurgião, homeopata, jornalista, tipógrafo, escritor, agente matrimonial, professor de "indústria" (de *trapaça*, *malandragem*, na língua francesa), acionista, diretor de escola. Em todas as cenas, a palavra de ordem lembra o lema de Guizot: "Enriquecei-vos!".

Fisiologias, abecedários ou alfabetos ilustrados partem de um gesto classificatório segundo Michel Mellot, em uma época "em que as categorias sociais tomam consciência delas mesmas nas grandes cidades". Na caricatura satírica dos retratos-*charge*

retomam-se as cenas do cotidiano sob um olhar menos romântico e mais realista do que nos "proclamas" (*cris*), pois os retratos profissionais da caricatura denunciam as misérias da vida urbana e a hipocrisia de uma sociedade sem escrúpulo, para quem o dinheiro é o denominador comum. Resumindo, as diversas profissões encarnadas para vencer rapidamente na vida são o tema central da representação de Robert Macaire. A cidade do século XIX é um cenário de dificuldades de inserção em um trabalho fixo – cenário de imigração, de ocupações efêmeras e circunstanciais, marcadas pela mobilidade profissional.

Nas cidades (e as do Novo Mundo não fogem à regra, ao contrário), a incompetência e o oportunismo caminham juntos à ingenuidade do público que, no Rio, escreveu Porto-Alegre, concede favores e dá confiança a qualquer pessoa que chega de fora. Conhecem-se suas dificuldades profissionais, sobretudo depois da longa estada em Paris, os múltiplos conflitos em que se envolve com os estrangeiros, especialmente os portugueses na Academia de Belas Artes do Rio. Assim, no texto da *Lanterna*, ele não estaria ironizando aqueles "aventureiros medíocres" e oportunistas, a quem se dava injustamente colocação? Porto-Alegre refere-se às inúmeras "metamorfoses" geradas pelo "batismo equinocial" de charlatães estrangeiros que ocupavam cargos sem qualificação, e da ingenuidade de seus compatriotas acreditando que eles eram superiores, sendo que muitos brasileiros, além de terem feito estudos no exterior, como ele, ainda conheciam muito bem seu país, quer dizer, mais capazes para ensinar ou dirigir a Academia do que os aventureiros estrangeiros – assim, lê-se em um dos episódios da *Lanterna*: "A estranja é a melhor panaceia conhecida neste país: chegado dela podes impunemente fazer o que quiseres". Porto-Alegre é vítima de trapaças e calúnias denunciadas indiretamente no folhetim – obra anônima, não por acaso.

As cenas se sucedem ao longo da história, e demonstram a sátira aos negócios "vantajosos", ou seja, desonestos, na ordem do dia naquele "século *macaire*"; dentre os empreendimentos "lucrativos" denunciava-se, por exemplo, nas charges, tanto na França como no Brasil, a medicina – ciência portadora de ilusões, assimilada ao charlatanismo, em particular a homeopatia, o médico é visto como um mercenário ou um mundano. Daumier fará muitas caricaturas desse profissional (que é também um dos personagens do livro *Les français peints par eux-mêmes*): a de Robert Macaire de olho na herança do tio doente é comparável à caricatura do falso médico em *A Lanterna Mágica* (FIGS. 6 e 7).

fig. 6 Honoré Daumier (desenho) e Charles Philipon (legenda). *Les cent-et-un Robert Macaire*, Paris, 1839. Clichê de cortesia – Biblioteca da Maison de Balzac, Paris

fig. 7 Manuel de Araújo Porto-Alegre (texto) e Rafael Mendes de Carvalho (desenho). *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro, 1844. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Retoma-se também na *Lanterna* a ideia das "consultas gratuitas", porém acompanhadas do gesto enganador da venda de poções miraculosas, que não era nada mais do que a água da fonte da Carioca…

O grotesco estava também em voga quando Porto-Alegre está em Paris, durante a Monarquia de Julho; o repertório de Gavarni, as metamorfoses animalescas de Grandville (os tipos encarnando as *Scènes de la vie privée et publique des animaux*), e sobretudo os anúncios no Charivari de *cours complet de taxidermie ou l'art d'empailler tous les êtres composant le règne animal*. Assim, a imagem do charlatão naturalista é encarnada por Laverno, que mata animais diversos e combina-os para criar espécies híbridas, empalhando-os para vendê-los aos museus europeus, que segundo ele eram "ávidos por novidades exóticas" (ele se refere no texto ao seu "museu diabólico"). Os diálogos cínicos e crus do episódio inscrevem-se num realismo moderno também presente no que convencionalmente se etiquetou como "romantismo". Ou seja:

> […] e o que é o mundo senão uma comédia ; os velhacos são os acrobatas, os néscios os palhaços, a mocidade os galãs; a velhice os logrados, e o povo os comparsas (figurantes). A orquestra é todo esse movimento, este zunido de mutucas que se chupam reciprocamente. O ferrão mais duro é o que vence.

Uma imagem pede para ser observada no seu contexto histórico, um artista na rede de relações de sua época. A análise deve estar atenta à forma, ao tema representado, aos gestos, mas também ao pano de fundo – observando as representações da multidão no espaço urbano em Paris, veem-se as ruas cheias de gente, boêmios saltimbancos, camelôs, "especuladores do público idiota". A imagem do público estúpido ou ingênuo vem também da série de Daumier – no Brasil esta constatação caminha ao lado, segundo Porto-Alegre, da mediocridade da crítica e da indiferença com as obras de qualidade (a arquitetura, inclusive – lembremo-nos das suas atividades neste ramo). No dicionário *Larousse du XIX*[e] *siècle*, decênios mais tarde, no verbete *Rio Janeiro*, há observações sobre as salas de espetáculo e o público teatral.
Embora pessoas nas ruas sejam recorrentes nas cenas, alguns detalhes especificam a variante nacional: nas caricaturas de *A Lanterna Mágica*, a arquitetura das ruas do Rio, os monumentos esboçados (um deles é o chafariz do Mestre Valentim) indicam o local onde a cena se passa. No Rio também, os tipos locais (os escravos, entre eles) são representados nas cenas de rua, como na litografia em que aparecem ao lado da dupla de "burgueses" malandros, querendo partilhar o ato de fumar, um dos *excitantes modernos* – e Laverno proclama que o charuto tem "a propriedade de igualar as condições": "Viva o século fumante que dá a Pai Mané Monjolo o gozo, por momentos, do foro de cavalheiro" – enquanto, na litografia de Daumier ("*Le chiffonier philosophe*", da série *Tout ce qu'on voudra*), não se trata de status social, mas da dura realidade da condição humana da infância miserável que se expõe: "*Fume, fanfan, fume, il n'y a que la pipe qui distingue l'homme du reste des animaux*".
A busca de instrução é igualmente uma característica do romantismo; entre as profissões para fazer fortuna há a do professor, ou o que prepara para o *baccalauréat* (no caso de Robert Macaire), de *diretor de liceu* (Laverno, no Rio). Há um episódio em que ele aparece "muito ocupado" escrevendo um *Tratado de música aplicado às Artes*, cujos princípios são a simplificação das regras e a liberdade de composição em nome da "arte ao alcance de todos", discurso típico desse tempo de ecletismo.
Mas nas fisiologias do charlatanismo e da especulação, entre a "multidão de espertinhos que encontramos em todo lugar, no comércio, na política, nas finanças" (cf. uma das legendas de Philipon para os Robert Macaire), o importante é aprender a vencer na vida, ou seja, tornar-se *chevalier de l'industrie,* isto é, ter habilidade para tirar vantagem de qualquer situação. Porto-Alegre refere-se, por exemplo, aos ladrões artísticos, aos "gênios" praticantes do plágio sem nenhum mérito intelectual, de que ele também foi vítima no Brasil – aos oportunistas que se promovem por

"cartazes-monstro" (nos muros das cidades, suporte de reclames de toda sorte) ou por polêmicas forjadas na imprensa.

As críticas, porém, à invasão e à banalidade da imagem industrializada são partilhadas por muitos artistas e escritores: em 1842, Balzac se refere, no seu texto da coletânea *Le Diable à Paris*, à "hipertrofia de um órgão, o olho – *l'œil du parisien*", que consome as mercadorias e seus ídolos, e que aparece na imagem "surrealista" da "Vênus na Ópera", onde a cabeça dos espectadores é metamorfoseada em olhos gigantes, "devoradores" da musa, no livro genial *Un autre monde,* de Grandville, em 1844.

A alusão à cena teatral abre-nos a questão da importância do teatro e da música no universo de *A Lanterna Mágica* – os suspiros e ohs! do coro dos diletantes diante da cantora lírica, cantarolando a ária "Casta Diva" da ópera *Norma* de Bellini (tantas vezes mencionada em *A Lanterna*), na interpretação de Anna Maria Kieffer (que concebeu o CD que acompanha o catálogo), ilustram brilhantemente o espírito da época.[10] A inclusão de partituras em *A Lanterna Mágica* é, pois, um aspecto significativo e original (voltaremos à questão da música mais adiante). O colega João Roberto Faria, a quem também solicitei um texto,[11] narra os episódios dos *dilettanti*, os apaixonados pela ópera no Rio de Janeiro, e, com o reinício dos espetáculos líricos em 1844, as disputas entre os partidários de duas cantoras italianas da época (Candianni e Delmastro), que ocuparam espaço nos jornais; seria por isso que Porto-Alegre introduz a sátira do Laverno travestido de cantora de ópera.

Haveria muito a dizer sobre a relação de Porto-Alegre com o teatro; sabe-se que Porto-Alegre foi autor de várias peças, anos mais tarde. Imprensa, teatro, literatura, música formam então histórias cruzadas de um mesmo universo na *Lanterna Mágica*, que ironizam as *fourberies* do cotidiano por metáforas: "*Nós viemos ao mundo para representar em uma vasta comédia: é melhor tomar os assentos da frente; e os apoucados que venham atrás*".

A figura de Robert Macaire, imortalizada pelo ator Frédérick Le Maître nos teatros populares de Paris a partir de 1834, quando Porto-Alegre lá estava, demonstra o interesse crescente pela sátira cômica em detrimento do melodrama moralista

10 Ver o CD e o texto de Anna Maria Kieffer, "Comédia musical urbana", que compõem o catálogo *A comédia urbana*… Op. cit. Catorze músicas inéditas, francesas e brasileiras foram especialmente gravadas para acompanhar a exposição na FAAP e constam desse CD.

11 FARIA, João Roberto. *A Lanterna Mágica*: imagens da malandragem, entre literatura e teatro. In: ANGOTTI--SALGUEIRO, Heliana. *A comédia urbana*… Op. cit.

– o *boulevard du Temple*, que passa a ser chamado *boulevard du Crime* em 1825 (nome atribuído pelos jornais populares), foi o berço de nascimento do personagem de Robert Macaire.[12] Lembremo-nos que, ao voltar para o Rio, Porto-Alegre foi professor de mímica e de declamação do célebre ator João Caetano (que tinha aqui a mesma notoriedade que Frédérick Le Maître em Paris – aliás, o imitava…); mas Porto-Alegre não tardou a criticar seu aluno deslumbrado pelo sucesso fácil, observando que ele não estudou o suficiente, alimentado pelos "aplausos fáceis de um público indulgente".

A presença de canções é um dado interessante neste estudo comparado, pois elas fazem parte, muitas vezes, dos textos ilustrados do romantismo; na pesquisa, encontrei canções da época em Paris e Anna Kieffer as associou às das partituras de *A Lanterna Mágica*. No CD foram gravadas canções inéditas da Revolução de Julho de 1830 – uma delas chama-se justamente "*La Lanterne Magique*" – e as das partituras de *A Lanterna Mágica*, em que a paródia e a sátira do texto se repetem. Reitero que a inclusão de partituras é uma particularidade do folhetim brasileiro – há dois *lundus* (uma mistura de ritmos portugueses e africanos "chamados genericamente de batuques", música nacional que nascia) intercalados ao texto de Porto-Alegre, seu autor, e com música do filho do Pe. José Mauricio Nunes Garcia, além de uma ária lírica "*di bravura*", ópera-bufa em que Laverno canta travestido de mulher.

A presença do teatro e da música, além de constituir uma originalidade no gênero, confirma a erudição musical de Porto-Alegre, homem de seu tempo, que discute compositores e peças ao longo dos textos: Gluck, Puccini, Donizetti, *Atys*, *Orlando*.

Uma das caricaturas satiriza as patuscadas (comes e bebes) que se inscrevem na fisiologia do *viveur* ou do *bon vivant*, quando seus personagens caem na farra e na bebedeira e cantam o lundu progressista "Fora o regresso", que anuncia um novo tempo, festejando o triunfo fácil da prima-dona improvisada, aplaudida pelo indulgente público do Rio, protótipo da ignorância, segundo Porto-Alegre.

12 Ver Pierre Gascar, *Le Boulevard du Crime*. Paris: Atelier Hachette/Massin, 1980. Óleos e gravuras de Adolphe Martial (coleção Wasset, "Ancien Paris") mostram os teatros deste bulevar, quase todos demolidos quando do alargamento da rua no período haussmaniano, em 1862 (o bl. du Crime chama-se hoje bl. Voltaire). O célebre filme de Marcel Carné e Jacques Prévert, *Les enfants du paradis* (1943), que mostra esse universo do teatro e da rua, foi exibido na FAAP por ocasião da exposição *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre.* Nesse filme clássico, Frédérick Le Maître improvisa a metamorfose do personagem da peça de teatro *L'auberge des adrêts*, travestido de um burguês esfarrapado e malandro, e deturpa o personagem levando o público ao delírio; Robert Macaire foi então uma criação que se inspirou no personagem daquele ator.

A exuberância da natureza é outra particularidade das nossas caricaturas trazendo a cor local ao fundo da cena em que Laverno dança com uma mulata o "Lundu dos Lavernos" – dez anos depois Porto-Alegre pintará a tela *Floresta brasileira*, que nada tem de caricatural, mas que pode ser contemplada como uma expressão da sensibilidade paisagística romântica que persegue Porto-Alegre, expressa nas Brasilianas em 1863.

Ainda na música, as representações de Daumier são diferentes: o título de uma das litografias que fez parte também dos Robert Macaire é "Música pirotécnica, charivarística ou diabólica" – na legenda lê-se: "… não vivemos num tempo de harmonia, é preciso barulho, muito barulho!".

fig. 8 Manuel de Araújo Porto-Alegre (texto) e Rafael Mendes de Carvalho (desenho). *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro, 1844. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Concluindo…

A *Lanterna Mágica* projeta em cada cena a erudição, o pluralismo de curiosidades intelectuais e competências do homem do século XIX representado por Porto-Alegre, que atravessa o Atlântico com a cabeça cheia de imagens e ideias, associando o que viveu às práticas que quer denunciar de maneira realista e sem retórica, "os fatos cotidianos" e corriqueiros da vida urbana do Rio de Janeiro. João Roberto Faria observa que é uma obra inclassificável como gênero, e que se afasta do nacionalismo de louvação do país, tão comum entre os românticos, escolhendo a forma do diálogo (interrompido por vezes com texto narrativo) para expor e criticar certos costumes, comportamentos e tipos sociais. Há uma lucidez na representação da realidade histórica e social que coloca Porto-Alegre além dos românticos. Desconhecem-se as vicissitudes da recepção desta peça de "teatro de papel", a tiragem e os leitores. O projeto inicial era escrever 366 atos (ambição feita mais para ser lida como um folhetim); não se têm tampouco dados sobre desmesurada própria dos românticos, porém interrompida na cena 23. A intenção de fazer dela "*uma epopeia do seu tempo*" e a promessa de melhorá-la, segundo o *dogma saint-simoniano da marcha*

da humanidade para a perfectibilidade, são anunciadas no prefácio – porém, o nosso primeiro periódico ilustrado foi interrompido bruscamente e caiu no esquecimento não triunfando nem no teatro nem na literatura oitocentistas.

A peça é interrompida com a cena da partida repentina de Laverno, escrita, ao que parece, pela necessidade de concluir o folhetim por falta de dinheiro (a *Lanterna* passou por cinco tipografias em pouco mais de um ano). Nesta última cena o charlatão despede-se afobado de seu amigo e cúmplice, mencionando o convite irrecusável de trabalhar como *prima-dona* nos teatros do Norte do país, e poder enfim enriquecer e voltar para sua mãe pátria, Gênova. A representação final do Macaire de Daumier é também uma viagem, pois Macaire e Bertrand cruzam a fronteira da França em direção à Bélgica, com os sacos de dinheiro às costas. O mais importante no desfecho da sátira tropical que difere do modelo francês pelo quiproquó da história é a súbita revelação da dupla natureza sexual de Laverno, causada segundo ele por bruxaria, fazendo dele mulher de noite e homem de dia. Sabemos que a ambiguidade dos sexos, ligada tradicionalmente à simbólica do diabo, estava muito em voga na literatura romântica. Laverno confirma assim sua identidade anunciada no prefácio, a de Mefistófeles, que lhe permite estar em todo lugar, de aparecer e desaparecer numa cauda de cometa, lembrando as imagens das fantasmagorias das lanternas mágicas dos espetáculos de rua.

Pode-se concluir que não há classificação disciplinar rígida para a *Lanterna Mágica*, interessando tanto à história da arte, da literatura, do teatro, da música, do jornalismo, da política, da publicidade e da comunicação visual e das práticas profissionais urbanas – níveis que dialogam entre si na cidade do século XIX. Esta paródia que seu autor pretendia ser uma *epopeia patriótica* de seu tempo é de fato intemporal pela atualidade de seus heróis sem caráter cujos gestos, atitudes e expressões nada têm de datados, constituindo antes um "retrato da vida moderna". Sob as roupas de sua época, os personagens são de todas as outras épocas, pois as paixões e os crimes que os movem são transistóricos. Sobretudo "*nesta terra, em que* [como escreveu Porto-Alegre, em memorável frase] *andam mais de mil arlequins, vestidos de retalhos de todas as cores e formas, passando por homens superiores*".[13]

13 Cf. Diálogo das cenas 8 e 9 de *A Lanterna Mágica*. Terminei a comunicação com a imagem de duas caricaturas: a de Granville, *La France livré aux corbeaux de toute espèce* (A França representada por uma mulher acorrentada e quase morta no chão, à mercê dos "corvos" com faixas honoríficas como as dos políticos…), que saiu em 1831 em *La Caricature*, e a de Ângelo Agostini, o *Índio como São Sebastião*, alusão à cidade do Rio de Janeiro, cercada pelos políticos representados por cobras, sapos e morcegos… (*Revista*

A erudição e o interesse de Porto-Alegre em estudar e servir ao Brasil não foram reconhecidos e ele foi marginalizado em seu próprio país. Entre polêmicas, demissões e portas que se fechavam, viu-se em situações embaraçosas, sendo alvo de caricaturas anônimas que ridicularizavam um a um seus "combates".[14] Saíra pelo mundo em busca de conhecimento e, ao voltar ao Rio, desdobra-se em atividades em todas as direções, procurando articular suas contradições e as do seu tempo – dos ideais convencionais e retóricos de elegias oficiais e poemas românticos ao desembaraço de convenções e linguagens expressas no realismo de *A Lanterna Mágica*, Porto-Alegre chega a um impasse. Parte definitivamente no fim dos anos 1850, desiludido e sem vintém, morrendo na Europa em 1879.

Heliana Angotti-Salgueiro é membro do Núcleo de Pesquisas Brasil-França, no Instituto de Estudos Avançados da USP. Pesquisadora associada da Chaire Brésilienne en Sciences Sociales Sergio Buarque de Holanda (MSH-CRBC/EHESS, Paris), foi titular entre 2004-2008 e professora visitante de universidades francesas. Doutora em História da Arte, pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, ganhou o prêmio da melhor tese do ano de 1992. Fez pós-doutorado pela Getty Foundation (1993) e depois pela Fapesp (1995). Como bolsista Jovem Pesquisador da Fapesp, foi curadora do arquivo Pierre Monbeig no Instituto de Estudos Brasileiros-USP, entre 1999-2005. Publicou entre outros: *La casaque d'Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIXe siècle* (Paris, 1997); *Engenheiro Aarão Reis, o progresso como missão* (Belo Horizonte, 1997); é também coautora e organizadora de coletâneas e catálogos, como: *Paisagem e arte* (São Paulo, 2000), *Cidades capitais do século XIX* (São Paulo, 2001), *Bernard Lepetit: por uma nova história urbana* (São Paulo, 2001), *A comédia urbana. De Daumier a Porto-Alegre* (São Paulo, 2003), *Pierre Monbeig e a geografia humana brasileira – a dinâmica da transformação* (Bauru, 2006) e *Marcel Gautherot e seu tempo. O olho fotográfico* (São Paulo, 2007).

Ilustrada, 1888); essas caricaturas inscrevem-se também no registro da transferência de modelo e na longa duração das representações críticas à corrupção.

14 Ver no catálogo *A comédia urbana*…, op. cit., as caricaturas do "Álbum de Pintamonos" e meus comentários a respeito.

As encenações do capital no romantismo brasileiro

Vivaldo Andrade dos Santos

Resumo: O ensaio faz uma releitura do romantismo, a partir da nova crítica econômica que tem despontado no campo da literatura nas últimas décadas. Interessa, em particular, pontuar, na ficção, na poesia e no teatro de cunho romântico, a relação dessas obras com as finanças, o dinheiro e o capital. Destaca-se, neste ensaio, o romance *Senhora* e a peça *O crédito*, ambos de José de Alencar, e os poemas "A minha desgraça" e "O editor", de Álvares de Azevedo. **Palavras-chave:** José de Alencar, Álvares de Azevedo, *Senhora*, *O crédito*, "A minha desgraça", "O editor", crítica econômica, dinheiro, finanças, capital, marxismo, romantismo, capitalismo.

Abstract: *This essay reexamines the Brazilian Romanticism, considering the new economic criticism, which has emerged in the field of literary studies in the last decades. The author of the article is interested in shedding light to the theme of finances, money and capital in the romantic literary production. The essay focuses on the novel* Senhora *and the play* O crédito, *by* José de Alencar, *and in the poems "A minha desgraça" and "O editor", by Álvares de Azevedo.* ***Keywords:*** *José de Alencar, Álvares de Azevedo,* Senhora, O crédito, *"A minha desgraça", "O editor", economical criticism, money, finances, capital, Marxism, Romanticism, capitalism.*

No capítulo "Cultura e capital financeiro", de *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, Fredric Jameson chama a atenção para a importância do livro *O longo século vinte*, no sentido de que o autor, Giovanni Arrighi, salienta o problema das finanças como fundamentais para entender as facetas do capitalismo. Jameson pergunta:

> Por que o monetarismo? Por que estamos prestando mais atenção aos investimentos e ao mercado de ações do que à produção industrial que, em todo caso, está prestes a desaparecer? Como se pode, para começar, obter lucros sem produção? De onde vem toda essa especulação excessiva?[1]

O horizonte das indagações de Jameson é uma reflexão sobre o modelo de produção marxista e também uma tentativa de compreender as mudanças históricas dos anos 1990, após a Guerra Fria. Seus comentários mostram a ansiedade do mundo contemporâneo, os sinais de uma sociedade pós-industrial, da qual o pós-modernismo e a globalização são sintomáticos. A ênfase do pensador sobre a hegemonia do capitalismo em nossa sociedade não somente revela a importância para se entender a esfera social de nossa vida presente, mas também nos convida à reflexão sobre as origens e o desenvolvimento do capitalismo. No campo dos estudos literários dos últimos anos, as ideias de Jameson e o retorno de Marx à cena acadêmica têm ganhado relevância. O último número da revista PMLA (*Publications of the Modern Language Association of America*), de janeiro de 2012, na seção teoria e metodologia, traz uma série de artigos dedicados ao tema "Economia, Finança, Capital, e Literatura".[2] Este retorno da economia ao campo da literatura pode ser rastreado já no final dos anos 1990, quando Mark Osteen e Martha Woodmansee, professores de departamentos de Língua Inglesa, publicaram *The new economic criticism: Studies at the intersection of literature and economics*, livro cuja proposta indicava o novo surgimento da crítica econômica no campo intelectual dos anos 1990, uma continuação do que começou ao redor do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A assim chamada *Nova crítica econômica* [The new economic criticism] estava ligada a um campo de pesquisa da crítica interessado em estudar a relação entre literatura, cultura e economia.[3]

1 JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*: *ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Sousa. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 143.

2 *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*. New York: MLA, 2012.

3 De acordo com Osteen and Woodmansee, o surgimento deste campo de pesquisa dentro dos estudos literários tem várias razões, principalmente: 1) a volta a uma abordagem historicista, distante

No campo do romantismo, a publicação recente de *Real money and romanticism*, de Matthew Rowlinson, é reflexo desta nova crítica econômica. Nesse livro, o crítico assinala que a historiografia literária não deu suficiente atenção ao fato de que a "literatura britânica do final do século XVIII e começo do século XIX foi definida pelas mudanças na estrutura econômica da indústria editorial e o status de *commodity* da propriedade intelectual".[4] Rowlinson propõe uma nova leitura do romantismo britânico buscando entender as relações entre autores, a indústria gráfica e o capital no período romântico. A partir das ideias de Marx, Marcel Mauss e Jacques Lacan, o crítico examina as obras de Sir Walter Scott, Keats, estendendo sua análise até Charles Dickens, tradicionalmente fora do quadro romântico, mostrando como o sublime-romântico é atravessado pelas relações entre o capital e o trabalho, dinheiro, produção material e textual.

O objetivo deste ensaio é examinar alguns momentos no romantismo brasileiro em que o capital entra em cena. Interessa-me, neste estudo, refletir e pontuar alguns momentos em que o discurso do dinheiro entra em cena na literatura romântica brasileira.

Cena I: a ficção

O tema do dinheiro no romantismo não é novidade, embora não tenha recebido muita atenção por parte dos críticos nos últimos anos. A crítica histórico-materialista foi a primeira a chamar a atenção para o tema. No capítulo dedicado aos romances de José de Alencar, na sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido aponta três vertentes na obra do escritor cearense, os dois primeiros Alencares, sendo um "dos rapazes, heroico, altissonante" e outro "das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico".[5] Mais adiante no ensaio, Candido salienta a

da desconstrução, semiótica, e das tendências formalistas tradicionais que imperaram nos anos 1970 e começo dos anos 1980; 2) a crise na indústria editorial acadêmica e a procura por novas abordagens teóricas; 3) o influxo dos estudos culturais, e sua ênfase em métodos de interdisciplinaridade, incluindo, neste caso, o trabalho dos economistas; 4) o lugar da economia na sociedade, tendo início nos anos 1980, acompanhado das discussões sobre bolsa de valores, juros, títulos, especulação, e assim por diante – os quais não se tinham observado em nossa sociedade desde a década de 1930. Cf. OSTEEN, Mark; WOODMANSEE, Martha. *The new economic criticism*: *Studies at the intersection of literature and economics. Economics as social theory.* London: Routledge, 1999, p. 3-4.

4 ROWLINSON, Matthew. *Real money and romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 32.

5 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. II. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, p. 222.

existência de um terceiro Alencar. Um "Alencar que se poderia chamar dos adultos, dedicado aos 'temas profundos', formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher".[6] Nesse "terceiro Alencar", o crítico debruça-se sobretudo nos romances *Til*, *Senhora* e *Lucíola*, *A viuvinha*, *Diva*, *Pata da gazela, Tronco do ipê* e *Sonhos d'ouro*. Para ele, o que merece atenção nesses romances alencarianos, "mais do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles". Essas relações, segundo o crítico, "estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda".[7] Evidência maior disso é o clássico *Senhora* em que deparamos com a história da compra do amor de Seixas por Aurélia, a esposa outrora pobre e preterida que se faz rica. A conclusão de Candido indica que o senso apurado de observação de Alencar lhe permitiu distinguir "o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão", de forma que abrandou os efeitos do conflito, como é o caso do "*happy end* da forte história da conspurcação pelo dinheiro, que é *Senhora*".[8] Essa ideia do dinheiro como vilão reaparecerá em outro ensaio de Candido sobre *Senhora*, no qual ele reafirma que, no romance de Alencar, "as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos", visto que "A heroína, endurecida do desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída".[9]

Estudando a obra de Alencar, Roberto Schwarz constata o descompasso entre a forma e o conteúdo da forma literária europeia no contexto brasileiro. O crítico assinala como o romance romântico em seu contexto original está ligado a uma lógica ideológica e estética próprias – romântica e do individualismo liberal – da sociedade europeia, que escapa ao autor de *Senhora*, dando à sua ficção um caráter de artificialidade.[10] Mola mestra do romance, o dinheiro ganha atenção destacada pelo crítico. Na sua análise de Aurélia, heroína do romance *Senhora*, Schwarz observa:

6 Idem, p. 225.

7 Idem, p. 226.

8 Idem, p. 228.

9 ALENCAR. José de. *Senhora*. Edição crítica José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979, p. 262-4.

10 SCHWARZ, Roberto. "A importação do romance e suas contradições em Alencar". In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inicios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

> […] o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico – o alcance do dinheiro, esse "deus moderno" – e um pouco banal; falta complexidade a seus polos. A riqueza fica reduzida a um problema de virtude e corrupção, que é inflado, até tornar-se a medida de tudo.[11]

Esta relação do dinheiro com a modernidade, enfatizada por Schwarz, é também sugerida por José Carlos Garbuglio, para quem a trama do romance de Alencar reproduz "a sociedade ociosa dos salões da Corte na segunda metade do século passado, com seu brilho de imitação europeia, a exibição de seu incipiente mundanismo, onde o dinheiro começa a mover seus cordéis e determinar o nível das relações, que desestrutura as velhas tradições".[12] Tradições essas que dentro da ótica romântica desapareceram com o progresso e o desenvolvimento das cidades, que, impulsionados pelo motor do capital, debilitaram a alma e a pessoa.

Cena II: o teatro

O tema do dinheiro em Alencar aparece também na peça *O crédito* (1857).[13] *O crédito* é uma comédia que analisa a vida social de um setor da burguesia carioca em meados do século XIX. O tema da peça gira em torno das artimanhas de vários indivíduos para se apoderarem de parte da fortuna de um rico comerciante, que dotara os filhos com duzentos contos cada um. Os personagens principais incluem: Pacheco (capitalista, pai de Julieta, casado com D. Antonia), Oliveira (negociante a quem Julieta é prometida), Borges (empregado público, pai de Cecília, que nutre uma paixão por Hipólito – jovem médico e rico), Guimarães (jovem desempregado), Rodrigo (protagonista, jovem engenheiro, apaixonado por Julieta, mas por quem Olímpia, esposa de Borges, nutre um amor), e finalmente Macedo (o agiota).

11 Idem, p. 43.

12 ALENCAR. José de. *Senhora*. Op. cit., p. 272.

13 ALENCAR, José de. *O crédito*, 1857, <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/JosedeAlencar/ocredito.htm>.

Interessa-me salientar na peça a visão do personagem Macedo, o agiota, e Rodrigo, o jovem engenheiro, com respeito ao capital. Macedo é o agiota irresponsável, explorador ganancioso, cuja existência se resume à pura especulação. Quando expulso da casa de Pacheco, depois de reveladas as suas falcatruas econômicas com o dinheiro dele, justifica o seu comportamento:

> Como quiser!… Nunca estudei moral, Sr. Pacheco, e por isso não entendo essas distinções filosóficas. Sou um homem prático, um homem de negócios; trato da minha vida sem me ocupar com as dos outros. Podem dizer que sou agiota, especulador, que vivo de jogar na Praça. Pouco me importa! Estou convencido que só há na sociedade dois poderes reais: a lei e o dinheiro. Respeito uma, e ganho o outro. Tudo que dá a riqueza é bom; tudo que a lei pune, para mim é justo e honesto. Eis o meu princípio. (Ato V, cena XVIII)

Para Macedo, o poder do dinheiro tem sua lei própria e escapa a qualquer ideia moral. Macedo está, como se vê, sublinhando uma visão comum que o capitalismo desperta; isto é: se o capitalismo traz algum benefício à humanidade, se o mesmo é do Bem ou do Mal, ou é destituído de qualquer moralidade, como sugere Robert C. Solomon.[14] E, nesse sentido, também a frase "Nunca estudei moral", do antagonista na peça alencariana, põe em questão um problema, o tema dos sentimentos morais, discutido por Adam Smith, para quem, por mais egoísta que seja, nenhum ser humano é desprovido de um sentimento de compaixão pelo outro:[15]

> How selfish soever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortune of others, and render their happiness necessary to him, though he derives nothing from it except the pleasure of seeing it […]. The greatest ruffian, the most hardened violator of the laws of society, is not altogether without it.

Como podemos ver, para Macedo a existência se resume ao pragmatismo completamente alheio a qualquer ideal ético. Alencar pinta nesse retrato do personagem

14 "*Free enterprise, sympathy, and virtue*", p. 17. O artigo de Solomon é parte de um livro organizado por um grupo de pesquisadores de diversas disciplinas (direito, economia, biologia, filosofia, neurociência, zoologia, ciências políticas, negócios), que procura pensar a noção de valor na economia. Ver: *Moral markets: the critical role of values in the economy*. Paul J. Zak (Ed.). Princeton: Princeton University Press, 2008.

15 SMITH, Adam. *The theory of moral sentiments*, 1759, <http://www.econlib.org/library/Smith/smMS.html>.

o emblemático *homo economicus* – indivíduo acima de qualquer moral, ética ou de piedade, calculista e frio, cujo sentido existencial se resume ao lucro.

No entanto, se a lei dos homens não é capaz de punir esse tipo social representado por Macedo, é o próprio dinheiro ou a relação das pessoas com o dinheiro que cumpre essa função pelo desprezo humano ao materialismo puro, como se observa no comportamento de personagens como D. Olímpia e Guimarães, iluminados pela inteligência, ou o senso moral de Rodrigo, protagonista, para quem

> A missão do crédito é outra: é nivelar os homens pelo trabalho e dar à atividade os meios de criar e produzir. Outrora, para adquirir-se uma fortuna, era preciso consumir toda a existência em privações, juntar-se real por real. […] Um dia, porém, um homem de dinheiro compreendeu que o trabalho e a probidade eram a melhor garantia do que a fortuna que o acaso pode destruir em um momento. Esse homem chamou os amigos pobres, mas honestos e empreendedores, e confiou-lhes os seus capitais para que eles realizassem as suas ideias. O crédito estava criado. […] uma palavra o define: é a regeneração do dinheiro. O orgulho dos ricos tinha inventado a soberania da riqueza, soberania bastarda e ridícula, o crédito destronizou esta soberania: do ouro que era senhor, fez um escravo, e mandou-lhe que servisse à inteligência, a verdadeira rainha do mundo! (Ato I, cena IX)

Se para o personagem de Macedo a visão econômica é definida pura e simplesmente pela acumulação e especulação do capital, ao contrário, para Rodrigo ela se define pelo sentido pragmático e de circulação do capital. Do seu ponto de vista, o crédito e, por extensão, o capital têm a função de "nivelar os homens pelo trabalho", por meio do desenvovimento (criação) e produção. Uma vez posto em circulação, o dinheiro, outrora nas mãos de uns poucos, passa, agora *mediado*, vale ressaltar, pelo crédito, regenera-se. A "regeneração do dinheiro" significa, nessa perspectiva, o destronamento da soberania dos ricos. Dentro dessa visão, é fundamental o conceito de circulação. A passagem do senhorio do ouro à condição de escravo, dentro dessa nova lógica capitalista, é o fim do ouro como comodidade, como meio apenas de troca, conforme explica Marx, ou seja, como *instrumento de circulação*.[16] Marx salienta: "*The accumulation of gold and silver, of money, is the first historic appearance of the gathering-together of capital and the first great means thereto; but, as such, it is not yet accumulation of capital. For that, the re-entry of what has been accumulated into circu-*

16 MARX, Karl. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (*Roug Draft*). Translated by Martin Nicolaus. New York: Penguin Books, 1973, p. 186.

lation would itself have to be posited as the moment and the means of accumulation".[17] Para Marx, "*Circulation is an inescapable condition for capital, a condition posited by its own nature, since circulation is the passing of capital through the various conceptually determined moments of its necessary metamorphosis – its life process*".[18] Assim, uma vez em circulação, o capital está em constante transformação, metamorfoseando-se. Esta visão é também compartilhada por Fernand Braudel, que afirma ser o dinheiro o agente da economia de mercado. Ele, o dinheiro, acelera o intercâmbio e cria a rede de comércio entre os habitantes da cidade. Braudel, enfim, afirma que "as cidades somente existem por causa do dinheiro, e ambos são responsáveis pela fabricação da modernidade".[19] Além da noção de circulação, na fala de Rodrigo observa-se ainda outro aspecto de crucial importância na lógica do crescimento econômico: "Esse homem chamou os amigos pobres, mas honestos e empreendedores, e confiou-lhes os seus capitais para que eles realizassem as suas ideias". Aqui se faz notar a questão da fé, confiabilidade e dependência, como analisam Paul J. Zak e Stephen Knack nos seus estudos sobre o papel da confiança na economia e nas interações sociais.[20]

Flávio Aguiar destaca, no seu estudo sobre a obra, a relação do tema com o surgimento desse instrumento nas transações mercantis da época em que foi escrita. O crítico indica também o diálogo de Alencar com *La question d'argent*, de Dumas Filho. Na sua leitura, de cunho diretamente mais sociológico, de *O crédito*, Aguiar desmascara de forma incisiva o lugar social do personagem Rodrigo e de onde se origina seu discurso sobre o capital. Para ele, Alencar "nacionalizou" o tema do dinheiro, tema presente

17 Idem, p. 233.

18 Idem, p. 658. Marx também salienta que "*The circulation of money, regarded for itself, necessarily becomes extinguished in money as a static thing. The circulation of capital constantly ignites itself anew, divides into its different moments, and is a* perpetuum mobile. (Idem, p. 516.)

19 Segundo Braudel, "*The truth is that money and cities have always been a part of daily routine, yet they are present in the modern world as well. Money is a very old invention, if one subsumes under that name every means by which exchange is accelerated. And without exchange, there is no society. Cities, too, have existed since prehistoric times. They are multicenturied structures of the most ordinary way of life. But they are also multipliers, capable of adapting to change and helping to bring it about. One might say that cities and money created modernity; but conversely, according to George Gurvitch's law of reciprocity, modernity – the changing mass of men's lives – promoted the expansion of money and led to the growing tyranny of the cities. Cities and money are at one and the same time motors and indicators; they provoke and indicate change*". BRAUDEL, Fernand. *Afterthoughts on material civilization and capitalism*. Translated by Patricia M. Ranum. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1977, p. 15.

20 ZAK, Paul J.; KNACK, Stephen. "Trust and growth". *Royal Economic Society Economic Journal.* 111:470 (2001): 295-321.

na obra de Dumas Filho.[21] Sobre a visão do capital de Rodrigo, Aguiar ressalta que "o trabalho é visto do ponto de vista burguês, de quem o "financia", e do ponto de vista do engenheiro, de quem administra esse "financiamento"; é deste pacto que Rodrigo é o arauto. "O trabalho propriamente produtivo – que transforma a natureza e faz da matéria-prima mercadoria – está ausente dessa retórica, oculto, num passe de mágica ideológico, sob o trabalho do administrador, cuja função é a de organizar o trabalho alheio em proveito de terceiros."[22] Em conclusão, vale dizer que Rodrigo propõe uma espécie de capitalismo humanizado, em que o capital, uma vez posto em circulação, fundamentado no trabalho e administrado pela razão, realiza a ascese individual.

Cena III: a poesia

O tema do dinheiro também é comum à poesia romântica.[23] A estrofe final do poema "Minha desgraça" de Álvares de Azevedo é ilustrativo:

> Minha desgraça, ó cândida donzela,
> O que faz que o meu peito assim blasfema,
> É ter para escrever todo um poema,
> E não ter um vintém para uma vela.

Uma questão importante emerge nos versos acima: a relação entre poesia, dinheiro e o idealismo romântico. Martha Woodmansee,[24] estudando o romantismo alemão, mostra a relação entre o trabalho, entendido como atividade humana capaz de transformar a natureza a partir de determinada matéria-prima, e o trabalho poético, entendido como criação a partir do talento individual. A crítica mostra como no romantismo o discurso da inspiração ou do gênio do poeta deu origem à ideia de que a criação individual era distinta e originalmente o "*product-and property-of the wri-*

21 AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 60. (Coleção Ensaios).

22 Idem, p. 52-3.

23 No romantismo brasileiro talvez a referência maior seja *O guesa errante*, de Joaquim de Sousândrade, especialmente o episódio "O inferno de Wall Street", de que optei por não tratar neste artigo.

24 "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'". In: *Eighteenth Century Studies*, Vol. 17, n. 4, Special Issue: The Printed Word in the Eighteenth Century (Summer, 1984), p. 425-448.

ter". Para ela, a categoria "autor" é uma invenção moderna. No caso alemão, o conceito de "autor" está associado ao surgimento no século XVIII de um grupo de escritores que vislumbrou no fazer literário a possibilidade de se ganhar a vida diante de um público leitor que começava a nascer. Segundo Woodmansee, esta nova definição da natureza da escrita se distanciava da ideia de escritor no renascimento e no período neoclássico, para quem o escritor era uma espécie de artesão, um "*master of a body of rules, preserved and handed down to him in rhetoric and poetics, for manipulating traditional materials in order to achieve the effects prescribed by the cultivated audience of the court to which he owed both his livelihood and social status*".[25] É exatamente nos raros momentos em que o talento individual superou a criação encomendada que a explicação para sua origem passou a ser dada pela inspiração externa a ele, Deus ou musa inspiradora. Vale aclarar que minha leitura mais de caráter materialista da presença da economia no romantismo destoa do enfoque idealista que para muitos caracterizou o período. Penso, por exemplo, no argumento de Benedito Nunes,[26] para quem no romantismo há

> [...] o nivelamento dos valores morais à regra benthamiana do maior interesse e da melhor utilidade, a marginalização social de toda atividade improdutiva, o princípio fiduciário da moralidade burguesa, as relações possessivas da moral doméstica e do casamento, o filisteísmo como atitude da maioria dominante em relação às letras e às artes.[27]

Vagner Camilo aponta, no seu estudo sobre o riso e o humor na poesia romântica, *Risos entre pares* (1997), um momento em que a poesia de Álvares de Azevedo se aproxima do *humour*, sobretudo no que diz respeito à "inserção social do poeta".[28] Na sua análise do poema "O editor", Camilo assinala que, embora o poeta trate de um tema problemático como a relação entre a poesia e a economia, disso "não chega a resultar uma visão mais aprofundada e problematizante".[29] Isso porque, segundo o crítico, a poetização do tema é, antes de tudo, uma "*pose* do poeta *maldito*" que o

25 WOODMANSEE, Martha. "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'". In: *Eighteenth-Century Studies*, op. cit., p. 426.

26 NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

27 Idem, p. 55.

28 CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 69. Camilo indica a recorrência temática presente em "O editor" e, ainda, em poemas tais como "O dinheiro", "Um cadáver de poeta" e "Minha desgraça".

29 Idem, p. 69.

jovem poeta constrói para si.[30] Pose esta que vem de uma tradição literária, como os versos finais de "Minha desgraça", que fazem ecoar os versos de "O editor" em "Que Tasso lastimou-se da penúria/ De não ter um ceitil para candeia" –, em que o poeta *posa* de Tasso em sua miséria. Vale, contudo, retomar o tema apontado por Camilo, embora em Azevedo faça parte das máscaras do poeta.

Os versos finais do poema "Minha desgraça" ("É ter para escrever todo um poema,/ E não ter um vintém para uma vela."), ainda que marcados pelo humor, pelo riso da "desgraça" alheia, deixam-nos entrever a ansiedade material do poeta. Do seu ponto de vista, a produção do poético não encontra o reconhecimento econômico que o poeta espera, pois a poesia não possui o caráter de mercadoria, e de troca, esperado dentro da lógica do capital. Para entrar nessa lógica é preciso que a poesia passe a ser uma *commodity*, e que exista para isso um público leitor, enfim, um público consumidor.

É, porém, no poema "O editor" que Azevedo mostra como o dinheiro é um dos grandes temas da poesia:

> Demais – infelizmente é bem verdade
> Que Tasso lastimou-se da penúria
> De não ter um ceitil para candeia.
> Provo com isso que do mundo todo
> O sol é este Deus indefinível,
> Ouro, prata, papel, ou mesmo cobre,
> Mais santo do que os Papas – o dinheiro!
> Byron no seu Don Juan votou-lhe cantos,
> Filinto Elísio e Tolentino o sonham,
> [...].

O poeta estabelece uma genealogia literária em que o dinheiro não é somente tema da literatura, mas objeto de idolatria pelos escritores. O "Deus indefinível" ganha diversas roupagens ("Ouro, prata, papel, ou mesmo cobre"), e é a "Palavra mágica da vida,/ que vibra musical em todo mundo". Nesse universo poético e econômico, a poesia se reduz ao tilintar de moedas. Do ponto de vista do poeta, o dinheiro é a grande tentação, diga-se de passagem, do diabo ("Se creio que Satã, à noite, veio/ Aos ouvidos de Adão adormecido/ Na sua hora primeira, murmurar-lhe/ Essa palavra

30 Idem, p. 70.

mágica da vida”), capaz mesmo de reescrever a cena do pecado original de Adão e Eva no Paraíso se possível fosse:

Se houvesse o Deus-Vintém no Paraíso
Eva não se tentava pelas frutas,
Pela rubra maçã não se perdera:
Preferira decerto o louro amante
Que tine tão suave e é tão macio!

No romantismo, afirma Benedito Nunes, “Firmava-se, enfim, alçada a um plano ideal, a superioridade da arte ou da poesia, como um domínio privilegiado e transcendente, veículo de todos os valores e princípios da formação espiritual do homem”.[31] Contudo, conforme vemos no poema “O editor”, a *pose do poeta maldito*, como sugere Camilo, desmascara a própria relação entre poeta e economia, colocando em evidência o seu lado materialista, distanciado do idealismo com o qual se procura caracterizar os românticos:

Se não faltasse o tempo a meus trabalhos,
Eu mostraria quanto o povo mente
Quando diz que – a poesia enjeita e odeia
As moedinhas doiradas. É mentira!

Desde Homero (que até pedia cobre),
Virgílio, Horácio, Calderón, Racine,
Boileau e o fabuleiro La Fontaine
E tantos que melhor decerto fora
De poetas copiar algum catálogo,
Todos a mil e mil por ele vivem
E alguns chegaram a morrer por ele!
Eu só peço licença de fazer-vos
Uma simples pergunta: – na gaveta
Se Camões visse o brilho do dinheiro…
Malfilâtre, Gilbert, o altivo Chatterton
Se o tivessem nas rotas algibeiras,
Acaso blasfemando morreriam?

31 NUNES, Benedito. Op. cit., p. 71.

Cena final

A primeira grande crise econômica do século XXI, que aconteceu no ano de 2008, trouxe de volta à cena a importância da economia na nossa vida cotidiana. A crise tem sido extraordinária, considerando-se o momento da história em que ela aconteceu e a dimensão dos seus efeitos, numa sociedade pós-industrial e num mundo contemporâneo globalizado. Na dinâmica do capitalismo o caráter extraordinário da crise é natural. A história do capitalismo mostra-nos como as crises econômicas forçam uma mudança e um reajuste nas práticas financeiras em vista do capital.[32] Do mesmo modo, a relação entre literatura e economia também não é novidade, como, talvez, um congresso interdisciplinar organizado em torno do tema do dinheiro possa sugerir, ou como procurei demonstrar neste ensaio.[33] Vejam-se as publicações sobre o tema, em especial de Marc Shell, autor de *The economy of literature* (Johns Hopkins, 1978), Richard T. Gray, autor de *Money matters: economics and the German cultural imagination, 1770-1850* (University of Washington Press, 2008). No que diz respeito especificamente ao romantismo, vale citar aqui a publicação mais recente de Matthew Rowlinson, autor de *Real money and romanticism* (Cambridge University Press, 2010). No Brasil, algumas obras também apontam no caminho dessa nova crítica. Entre elas, cito os dois livros organizados por Gustavo H. B. Franco, *A economia em pessoa: verbetes contemporâneos e ensaios empresariais do poeta* (Zahar, 2007), sobre a relação do poeta maior português com a economia, e *A economia em Machado de Assis: O olhar oblíquo do acionista* (Zahar, 2008); *A aventura do dinheiro – uma crônica da história milenar da moeda* (Publifolha, 2009, edição de bolso), do jornalista Oscar Pilagallo, e mesmo o mais recente, *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do* Fausto *de Goethe*, de Hans Christoph Binswanger, cujo prefácio é de Gustavo H. B. Franco (Zahar, 2010).

Vivaldo Andrade dos Santos é professor-associado de Português e Literatura Brasileira, Georgetown University, Washington, DC.

32 Ver a discussão sobre o tema no livro de Charles Poor Kindleberger, *Manias, panics and crashes: A history of financial crises*. Hoboken, N. J.: John Wiley & Sons, 2005.

33 Congresso *The Cultural Life of Money*, organizado pela Universidade Católica Portuguesa-Lisboa, 12-13 de novembro de 2009.

Mujeres e Independencia en Chile. La cultura del trato y la escritura de cartas[1]

Carol Arcos y Alicia Salomone

Resumen: El objetivo de este trabajo es estudiar un conjunto de cambios culturales de sentido ilustrado que, en el marco de la crisis independentista, posibilitan que algunas mujeres de la élite chilena asuman un papel social activo en esta coyuntura, que desafíen las normas genérico-sexuales derivadas del orden cristiano-católico tradicional. Estas acciones, que acompañan el proyecto emancipatorio de la élite criolla, se concentran en dos esferas de agencia femenina: el desarrollo de una *cultura del trato* y la escritura de cartas. A través de ellas, ciertas mujeres de la élite se incorporan a la nueva sociabilidad ilustrada y revolucionaria desde iniciativas que, arraigadas en el ámbito privado, inciden en el acontecer político y, al mismo tiempo, hacen posible una reconfiguración de sus identidades y subjetividades femeninas. **Palabras clave:** élite criolla, *cultura del trato*, Independencia de Chile.

Abstract: *This work aims to evaluate cultural changes developed by elite women during the crisis of Independence in Chile. Those changes enabled certain women to assume an active social role at this juncture, even though their actions challenged gender norms derived from the traditional catholic order. These actions, which complemented the emancipator project designed by the male Creole elite, involved two areas of female agency; on the one hand, the development of an illustrated female sociability ("cultura del trato"), on the other hand, the writing of letters. From this on, those elite women joined the new revolutionary sociability through initiatives rooted in the private sphere that, nevertheless, influenced political events. At the same time, these actions made it possible for these women to reconstruct both their female identities and subjectivities.* ***Keywords:*** *Creole elite, illustrated female sociability, Independence of Chile.*

1 Este trabajo se lleva a cabo en el marco del Proyecto Fondecyt 1110108, que dirige la Dra. Darcie Doll (Universidad de Chile).

1. Introducción

Como sugiere el historiador Alfredo Jocelyn-Holt, la Independencia de Chile debiera ser entendida al menos desde dos perspectivas: una de corta y otra de mediana duración. Desde un enfoque que pone la mira en las temporalidades diversas que confluyen en los procesos históricos, distingue la coyuntura crítica de 1808 a 1810, que se inicia con la prisión de Carlos IV y la invasión napoleónica a España, y concluye con el quiebre del vínculo colonial, de un proceso más largo. Este se retrotrae hasta mediados del siglo XVIII y permite observar las modificaciones ocurridas en la sociedad colonial chilena, en especial en la élite, como consecuencia de la imposición de las políticas reformistas de los reyes borbónicos. Por otro lado, posibilita evaluar el impacto que conlleva la incorporación del ideario ilustrado y la estética neoclásica asociada a aquél en el cuestionamiento de la cosmovisión integrista cristiano-católica imperante y de la estética barroca que acompañó su despliegue.[2]

Por nuestra parte, nos interesa observar cómo los cambios de sentido ilustrado de las últimas décadas del siglo XVIII, junto con la crisis independentista y la guerra misma, que inevitablemente conmueven valores y conductas, posibilitan que algunas mujeres asuman un papel social activo en esta coyuntura, desafiando las normas sexo-genéricas derivadas del orden cristiano-católico tradicional.[3] Estas acciones no son autoconscientes ni se ven acompañadas, como ocurre contemporáneamente en Francia o Inglaterra, por un discurso crítico sobre la exclusión femenina del mundo público.[4] Como afirma la historiadora Patricia Peña, esa rebeldía espontánea suele estar asociada a la subsistencia familiar o al respaldo del quehacer masculino a través de la entrega de ayuda económica, apoyo logístico, espionaje, alivio a los heridos u otras acciones. Esta condición no oculta, sin

2 Jocelyn-Holt señala el papel que tuvieron el incremento del tráfico comercial, legal e ilegal; los flujos migratorios; la llegada de expediciones científicas; los viajes más frecuentes de chilenos a otros puntos de América y a Europa; y el comercio de libros. Todo lo cual favoreció el conocimiento de los avances y cambios mundiales de finales del siglo XVIII. JOCELYN-HOLT, Alfredo. *La independencia de Chile*. 2. ed. Santiago: Planeta-Ariel, 1999, p. 110-1.

3 GONZÁLEZ, Peña; EUGENIA, Patricia. *Las célebres y las otras. Modelo, presencia y protagonismo femeninos, en el proceso independentista chileno*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de América, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

4 Nos referimos, en particular, a dos discursividades críticas: por un lado, la que formula la revolucionaria francesa Olympe de Gouges en 1791: "Los derechos de la mujer y la ciudadana", y, por otro, la propone la escritora inglesa Mary Wollstonecraft en su libro *Vindicación de los derechos de la mujer*, de 1794.

embargo, el hecho de que esos actos suponen transgresiones genéricas que, en un contexto de alta tensión política, suelen castigarse con penas severas, tales como cárcel, reclusiones, confiscaciones, exilios o castigos públicos, y censurarse desde un discurso genérico disciplinante.

Ahora bien, a los fines de este trabajo, nos interesa observar otro tipo de acciones, desarrolladas por ciertas mujeres de la élite patriota, en particular del círculo que rodea a Javiera Carrera, las que evidencian cómo ellas, desde el espacio doméstico, se incorporan a la nueva sociabilidad ilustrada y revolucionaria desde iniciativas que inciden en el acontecer político y que, al mismo tiempo, dan lugar a una reconfiguración de sus identidades femeninas.[5] Nuestra focalización en la elite no puede extrañar, pues es este sector social el que lidera en Chile el paso trascendental de la monarquía a la república, y el que, como sostiene Jocelyn-Holt, determina el tono transaccional que aquél asume. Así, desde una modalidad adaptativa, esta élite, por un lado, se muestra capaz de incorporar ideas y prácticas que proyectarían al país hacia un mundo más moderno, y por otro, logra controlar cualquier desafío social a la hegemonía que había ido construyendo a lo largo de las dos centurias precedentes. En este contexto, nuestro interés se centra en observar cómo ciertas actuaciones femeninas, como son la cultura del trato y la práctica epistolar, apoyan dicha trayectoria.

2. Redes familiares: mujeres y revolución

La casa familiar es el eje en torno del cual gira la vida de las mujeres de la élite hispanoamericana durante el período colonial, y lo seguirá siendo a lo largo del siglo xix. Desde esta perspectiva, asumimos al ámbito doméstico como el espacio desde el cual las mujeres de la élite pro-independentista debieron irradiar su influencia

5 Para conceptualizar la idea de sociabilidad, remitimos a las propuestas de Pilar González Bernaldo de Quirós. La autora la define, en primer lugar, desde su genealogía, que se remonta al siglo XVIII, contexto en el que términos como "sociedad", "social", "sociable" y "sociabilidad" apuntan al mundo interrelacional y a un conjunto dotado de cierto sentido. En segundo lugar, como categoría analítica, asume la sociabilidad como prácticas sociales que ponen en relación un grupo de individuos que efectivamente participan de ellas, destacando el papel que juegan esos vínculos en un momento histórico determinado. QUIRÓS, Pilar González Bernaldo. de. "La 'sociabilidad' y la historia política", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC – Biblioteca de Autores del Centro, 2008, [En línea]. Puesto el línea el 17 de febrero de 2008. Disponible en: <http://nuevomundo.revue.org/24082>. Accedido en 10 jun. 2012.

hacia el escenario público. Al respecto, hay que recordar que las casas familiares eran los lugares donde se producían los debates políticos, se reunían las familias conspiradoras para tejer alianzas y tramar estrategias bélicas y diplomáticas, y donde se confeccionaron los primeros símbolos patrios. Así, en la medida en que la esfera doméstica comienza a funcionar como un territorio politizado en el que se conciertan los diseños emancipatorios de la oligarquía criolla resulta clave para reevaluar el papel de las mujeres dentro de esa sociabilidad ilustrada y revolucionaria.

Una serie de nombres de mujeres se reiteran en las fuentes que consultamos: Javiera Carrera, Ana María Cotapos, Mercedes Fontecilla, Luisa Recabarren, Agueda Monasterio, Rosario y Mercedes Rosales, María Cornelia Olivares; todas las cuales formaban parte de las familias aristocráticas que promueven el quiebre político con España. La figura emblemática entre 1808 y 1823 es, sin embargo, Javiera Carrera, quien se mueve al interior de una poderosa trama socio-familiar y juega un rol preponderante como operadora cultural y política, pero siempre como figura latente. De este modo, desde fuera de la arena pública, ella apoya al grupo patriota en el período de la Patria Vieja (1810-14), cuando gobierna su hermano José Miguel y posee mayor legitimidad en sus actuaciones, pero su influencia no deja de sentirse durante la Reconquista española (1814-18), cuando es obligada a recluirse. Quizás el momento más difícil para ella acontece durante la llamada Patria Nueva (1818-23), cuando tras la derrota y muerte de sus hermanos Luis, Juan José y José Miguel, y dominando la escena política el opositor de éstos, Bernardo O'Higgins, resuelve exiliarse en Buenos Aires y Montevideo; ciudades desde las cuales logra mantener activa su red de relaciones, sobre todo mediante la escritura de cartas.

Javiera Carrera había nacido el 1º de marzo de 1781, y es la primera hija de Ignacio Carrera y Francisca de Paula Verdugo. Se casó dos veces, primero con Manuel Lastra, con quien tuvo dos hijos; y después con el español Pedro Díaz Valdés, con quien contrae nupcias en 1800.[6] Su salón fue un lugar privilegiado de reunión revolucio-

6 Existe abundante bibliografía sobre la participación de Javiera Carrera en la Independencia chilena. Por ejemplo, encontramos referencias sobre su actividad familiar y política en trabajos tales como: GREZ, Vicente. *Las mujeres de la Independencia*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1878; MACKENNA. Benjamín Vicuña. *Doña Javiera Carrera. Rasgo biográfico*. Santiago: Guillermo E. Miranda, 1904; MORENO, Armando (edición, transcripción y notas). *Archivo del general José Miguel Carrera*. Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Santiago, 1992-2000. Sin embargo, faltan abordajes que den cuenta de la actividad de Javiera, de las mujeres en general durante la Independencia chilena, desde un enfoque que no solo escape al androcentrismo histórico que se expresa en textos como los mencionados, sino también que articule una interpretación que considere los campos de acción femeninos en su particularidad.

naria durante la Patria Vieja y las tertulias celebradas en su casa hasta 1814 pueden ser imaginadas al modo de una academia independentista, pues de las conversaciones mantenidas en ellas debieron surgir muchos de los proyectos que José Miguel aplicaría bajo su gobierno, tales como la ley de libertad de vientres, la adopción de una bandera nacional (que habría sido hilada por Javiera) y el establecimiento de la primera imprenta en Chile.

Tras la derrota patriota a manos de los realistas en la batalla de Rancagua, en octubre de 1814, los Carrera deben partir al exilio y lo hacen en un primer momento hacia Mendoza. Otros revolucionarios son ejecutados o deportados a la isla de Juan Fernández, donde permanecen hasta 1818, mientras que gran parte de sus propiedades son confiscadas por el gobierno realista. Javiera corre la misma suerte que sus hermanos, y que las esposas de estos, pero, en su caso, el viaje no sólo implica dejar el país sino también a sus hijos, a quienes no volverá a ver hasta su regreso en 1824, una vez concluido el gobierno de O'Higgins. Su compromiso revolucionario, más patente en ella que en otras mujeres de su red, la hace partícipe de los avatares políticos de la época, lo que le otorga reconocimiento y autoridad como colaboradora e interlocutora del bando independentista. Su legitimidad, no obstante, es indisociable del hábil manejo que ella ejerce desde la esfera privada, lo que no se distancia mucho de lo que hacen otras mujeres de su grupo social. De allí la relevancia de observar más detenidamente estos movimientos que hay que reconstruir desde dos áreas de intervención: el despliegue de una sociabilidad ilustrada o cultura del trato y la práctica de la escritura epistolar.

3. Las casas y la cultura femenina del trato

En la coyuntura que estamos revisando, la casa familiar es el espacio donde las mujeres ponen en juego el ejercicio de una *cultura del trato*, como la define Graciela Batticuore, que se expresa en el papel que ellas ejercen como anfitrionas en reuniones, tertulias nocturnas y fiestas, así como en la recepción de visitantes extranjeros que comenzaban a llegar a América tras el fin de las restricciones impuestas por España. Como descubre Batticuore en su estudio sobre Mariquita Sánchez de Thompson,[7] a comienzos del siglo XIX su casa de Buenos Aires está lejos de ser un reducto meramente privado, pues es el ámbito donde se forjan amistades valiosas y se consolidan relaciones sociales, y con el poder, en un escenario político que se transforma dramáticamente.

7 BATTICUORE, Graciela. *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

Por otra parte, esta nueva funcionalidad doméstica impone realzar los espacios donde se llevan a cabo estas prácticas, lo que va en sintonía con una visión ilustrada que asigna a las mujeres una influencia positiva en el desenvolvimiento social, como civilizadoras y moderadoras de las costumbres. En lo que hace a la ciudad de Santiago, según explica Lorena Manzini, las casas de las familias patricias a finales de la Colonia eran de un solo piso, aunque ocasionalmente presentaban altos o locales superiores con balcones. Su planta se organizaba a partir de habitaciones en galería ubicadas en torno a dos espacios abiertos o patios. La sala, que a finales del siglo XVIII había perdido las funciones comerciales que tenía décadas antes, cobra importancia al instalarse en la parte delantera de la vivienda, y empieza a ser concebida como un espacio dedicado sólo a la familia y sus visitas, que además expresa su rango social y su prestigio. Las salas evidencian, asimismo, el cambio en los gustos del mobiliario y la decoración, los que progresivamente dejan de lado los patrones hispánicos para acercarse a los nuevos estilos europeos, sobre todo franceses e ingleses.

Uno de las transformaciones que tienen lugar durante el período revolucionario es el abandono del estrado, una tarima de madera cubierta de alfombras, almohadones y pequeñas sillas, que había sido de uso femenino exclusivo como espacio donde las mujeres realizaban sus labores y desde el cual se relacionaban con los varones. En el nuevo contexto, ellas comienzan a utilizar las sillas de la sala, lo que Manzini interpreta, a partir de un testimonio de Domingo F. Sarmiento, como un gesto de ruptura, libertad e igualdad frente a las jerarquías coloniales. Dice Sarmiento en *Recuerdos de provincia*:

> […] aquel estrado revelaba que los hombres no podían acercarse públicamente a las jóvenes, conversar libremente y mezclarse con ellas, como lo autorizan las nuevas costumbres, y fue sin inconveniente repudiado por las mismas que lo habían aceptado como un privilegio suyo. El estrado cedió, pues, su lugar en casa a las sillas.[8]

Sin la evaluación ideológica que hace Sarmiento, la viajera inglesa María Graham[9] también destaca el abandono del estrado entre las damas santiaguinas. Por otra parte, en cuanto a la decoración de los interiores, junto con señalar la incorporación

8 Citado en MANZINI M., Lorena. "Las viviendas del siglo XIX en Santiago de Chile y la región de Cuyo en Argentina". *Universum*, Talca, v. 26, n. 2, 2011. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762011000200009&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 10 abr. 2013.

9 GRAHAM, Maria. *Diario de su residencia en Chile* (1822) *y de su viaje al Brasil* (1823): *San Martin – Cochrane – O'Higgins*. Madrid: Sociedad Española de Librería, 1916, p. 251.

generalizada de sillas y largas alfombras, se detiene en describir la sala que posee la familia Cotapos, en cuya casa se aloja durante una temporada en 1822. Desde una mirada poco empática, que explicita una distancia de superioridad cultural frente al espacio que describe, ella registra la serie de muebles y adornos europeos incorporados en la estancia. Lo que permite observar, por una parte, la disponibilidad de bienes facilitada por las políticas de libre comercio recién inauguradas; por otro lado, la capacidad de gasto suntuario de la élite local; y, al mismo tiempo, el deseo de estos sectores de acceder a este tipo de objetos que los incorporan material y simbólicamente a una sensibilidad y un modo de vida más modernos. Dice Graham:

> La casa de Cotapos está amueblada con lujo, pero sin elegancia. Sus ricos espejos, sus hermosas alfombras, un piano fabricado por Broadwood, y una buena provisión de sillas, mesas y camas, no precisamente de las que hoy se usan en París o en Londres, pero sí de las que estuvieron allá de moda hace un siglo o poco más, hacen un lucidísimo papel en esta apartada tierra del continente austral. Pero con el comedor no puedo transigir. Es el aposento más oscuro, triste y feo de la casa. La mesa está casi pegada a la muralla, en un rincón, de suerte que una de las extremidades y costado apenas dejan espacio suficiente para las sillas, un regular servicio es así punto menos que imposible.[10]

Desde una postura menos crítica que la que muestra la cita anterior, Graham entrega otra mirada de los espacios interiores a partir de la visita que realiza a doña Mercedes Rosales del Solar, hija de un patriota prominente y, a su vez, madre del futuro escritor Vicente Pérez Rosales. En esta escena, junto con atender a las características del rico mobiliario, la narradora marca ciertos detalles que iluminan sobre la presencia de una mujer que atrae su atención por su perfil ilustrado. Así, Graham comenta, por una parte, el hecho de que el dormitorio de la dueña sea utilizado como una sala de recepciones, a la que ella misma es invitada; por otro lado, destaca no sólo la belleza y distinción de la señora del Solar sino su conocimiento de la literatura francesa y su dominio de esta lengua; y finalmente, detecta la presencia de libros e instrumentos musicales abiertos, como si estuvieran listos para ser utilizados. Con relación a los libros, cuya mención no sólo es doble sino excepcional en el itinerario chileno de Graham, son vistos por ella en una pequeña mesa del dormitorio de Mercedes del Solar, ubicados estratégicamente junto a sus útiles de costura y a otros objetos cotidianos. No cabe duda de que se trata de una referencia importante pues, junto a

10 Idem, p. 254.

los instrumentos musicales, conforman una trama significante en la que se inscribe una subjetividad más moderna. Una mujer cuyo contacto con la cultura europea y refinamiento en las costumbres, la convierten en una figura equiparable a la narradora, que se construye en el relato sin sesgos subordinantes:

> Visité a doña Mercedes del Solar, cuyo padre don Juan Enrique Rosales, fue uno de los miembros de la primera Junta de gobierno revolucionario de 1810. Es una hermosura y distinguida señora; conoce bastante bien la literatura francesa y habla esta lengua con perfección.
>
> Me recibió en su dormitorio, que, como he dicho antes, es usado con frecuencia como sala de recepciones. Rodeábanla graciosos niños y algunas lindas sobrinas. Tenía junto a ella una pequeña mesa con libros y útiles de costura […]. El majestuoso lecho francés, el piano abierto, la guitarra, el ostentoso reloj de bronce, las damas, los niños, los libros, los materiales de costura, los jarrones de porcelana llenos de flores y el rico brasero chileno, del que subía el humo fragante del sahumerio, formaban un encantador conjunto […]. No habría cambiado el amplio ropaje de pieles de la madre […] ni el pálido rostro del pequeño Vicente, por todas las invenciones de los pintores que más han sobresalido en la pintura de interiores.[11]

Observando la cultura femenina del trato desde ciertas acciones que evidencian de modo más claro su connotación pública en el contexto revolucionario, hay que mencionar la organización de banquetes y fiestas, en particular, las que tienen lugar con ocasión de los triunfos bélicos del bando patriota. Se trata de actos políticos que, ante la inexistencia de otras instancias, se desarrollan en ámbitos privados. Entre estas actividades semipúblicas, por su importancia material y simbólica, destaca el *sarao* o baile celebrado después de la batalla de Chacabuco,[12] que se realiza en la residencia de la familia Solar-Rosales, en 1817, cinco años antes de que María Graham visitara esa misma casa. Este evento es narrado por Vicente Pérez Rosales, medio siglo

11 Idem, p. 264-5.

12 La batalla de Chacabuco tuvo lugar el 12 de febrero de 1817, al norte de la ciudad de Santiago, y fue muy importante para el bando patriota. Ese día, el Ejército de los Andes, comandado por el general argentino José de San Martín junto a líderes chilenos como Bernardo O'Higgins y Ramón Freire, logra un triunfo contundente ante las fuerzas realistas. Ello no supone el fin de la guerra, pues los españoles se reagrupan y, el 19 de marzo de 1818, derrotan en Cancha Rayada a los patriotas. No obstante, unos días después, el 5 de abril de 1818, éstos logran imponerse definitivamente tras la batalla de Maipú.

después, en su libro de memorias, donde refiere cómo las narraciones orales de las mujeres de su casa, y en particular las escuchadas a su madre, constituyen insumos fundamentales de su escritura al permitirle reconstruir episodios históricos que no puede recordar, pero que logra imaginar a través de aquellos relatos de infancia.

El *sarao* de la independencia es presentado por Pérez Rosales mediante una descripción colorida y dramática, que resalta el papel jugado por las "hijas i yernos de [el exilado Juan Enrique] Rosales", quienes no sólo deciden agasajar a quienes comenzaban a ser considerados como los padres de la patria, sino que comandan las complejas tareas involucradas en la organización del evento. Pasando por el detalle de los múltiples arreglos domésticos, la decoración de los salones, la instalación de los músicos y la descripción del menú de la gala, la narración entrega imágenes que apuntan a la intencionalidad política del acto. Lo que se advierte, por ejemplo, cuando describe los brindis y discursos, o cuando comenta el requerimiento de que los (y las) asistentes portaran los símbolos del nuevo imaginario revolucionario: "Fue convenido que las señoras concurriesen coronadas de flores, i que ningún convidado dejase de llevar puesto un gorro frijio lacre con franjas de cintas bicolores, azul y blanco".[13]

Por otra parte, estas representaciones también permiten visibilizar esa sociabilidad en la que confluyen varones y mujeres, así como el sentido que adquiere para unos y otras. Así, la detallada descripción de Rosales muestra cómo se articula ese espacio que le permite, al sector masculino, transitar desde el oficio militar a las labores no menos arduas de la vida civil, pasando por la mediación que proporciona la cultura femenina del trato. Y trasluce, asimismo, cómo las mujeres definen y administran un territorio de actividad que les compete específicamente. Un espacio desde el cual colaboran en la construcción nacional, acercando posiciones y limando asperezas entre los líderes llamados a construir la nueva nación, y eventualmente, imprimiendo sus propias visiones mediante la influencia que ejercen sobre los miembros de sus redes familiares. Dice Pérez Rosales:

> Escusado me parece decir cuál fue el estruendo que produjo en Santiago este alegre i para entonces suntuosísimo sarao. Dio principio con la canción nacional argentina entonada por todos los concurrentes a un mismo tiempo, i seguida después con una salva de veintiún cañonazos /36/ que no dejó casa sin estremecerse en todo el barrio. Siguió el minuela, la contradanza, el rin o rin, bailes favoritos entonces, i en ellos lucían

13 ROSALES, Vicente Pérez. *Recuerdos del pasado* (1814-1860). Santiago: Editorial Andrés Bello, 1980, p. 50.

> su juventud i gallardía el patrio bello sexo i aquella falange chileno-argentina de brillantes oficiales, quienes supieron conseguir con sus heroicos hechos, el título para siempre honroso de Padres de la Patria.
>
> Jóvenes entonces i trocado el adusto ceño del guerrero por la amable sonrisa de la galantería, circulaban alegres por los salones aquellos héroes que supo improvisar el patriotismo, i que en ese momento no reconocían más jerarquías que las del verdadero mérito, ni más patria que el suelo americano.[14]

4. Las cartas, las subjetividades y el manejo de los afectos

La cultura del trato, además de la conversación y de la vida del salón, también está habitada por la correspondencia, la que opera como sustituto de la tertulia cuando esta se desarticula durante los momentos álgidos del enfrentamiento bélico. En este contexto, las cartas adquieren nuevas funciones que se relacionan tanto con su papel privilegiado en la conformación y difusión del proyecto criollo,[15] como con su carácter propicio para la exposición de las nuevas subjetividades nacidas al calor del cambio histórico que estaba teniendo lugar.

Si bien la carta posee una larga tradición en Hispanoamérica,[16] y en diferentes momentos prevalece ya sea su valor informativo, comunicativo, retórico o literario, es en el siglo XVIII cuando adquiere predominio frente a otros géneros del discurso y mayor complejidad conceptual. En el contexto ilustrado, por otra parte, la epístola cobra importancia para la construcción de un yo que no sólo se exhibe en la cercanía del salón, sino ante un interlocutor ausente respecto del cual escenifica un simulacro discursivo de conversación.

En la época revolucionaria, la escritura de cartas es una práctica discursiva dominante en las élites americanas como una forma de comunicación eficaz en un escenario político-militar alterado por las guerras, destierros, exilios, cárceles y distanciamien-

14 Idem, p. 50.

15 Un ejemplo distintivo es la "Carta a los españoles-americanos", del ex sacerdote jesuita Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, publicada en Londres en 1799, y difundida en América por Francisco de Miranda.

16 En el contexto americano, la carta es el primer género cultivado para comunicar noticias distantes. Antes de la aparición de la prensa iluminista en el siglo XVIII, donde se hace un uso intensivo de la carta, las noticias circulaban en manuscritos que eran compuestos bajo la forma de epístolas.

tos familiares. Se trata de un género que tiene fuerte presencia en los debates públicos dada su incorporación en la prensa iluminista y también por su publicación, junto a proclamas, pasquines y otros textos, con fines políticos y/o didácticos. Este rasgo genérico, sin embargo, no es el único que se hace patente durante el período, pues entre la descripción de batallas, los petitorios políticos y la búsqueda de alianzas, las cartas también dejan huellas de subjetividades en crisis que reflejan los padecimientos y temores de una época de cambios sociales que modifican las *estructuras del sentir* de quienes se ven afectados por ellos.[17]

Diversos estudios han señalado la similitud de la carta con la modalidad interaccional de la conversación, pues la forma epistolar deja asentadas las marcas de la situación de enunciación y recepción, configurando una suerte de simulacro de la interacción hablada. Patrizia Violi, desde un enfoque semiótico, se refiere a la dimensión comunicativa de la carta, caracterizada por la necesidad estructural de asumir internamente el eje comunicativo. De este modo, la carta evidenciaría un diálogo como modalidad específica de su organización discursiva, pero un *diálogo* que es siempre *diferido*, pues tiene lugar en la ausencia de uno de los dos interlocutores.[18]

El énfasis en esta última idea, sin embargo, no remite solo a la relación o anclaje que el género tiene con lo referencial sino también al modo en que hace posible el despliegue (o, más bien, la escritura) de la subjetividad, vinculando la carta a los llamados géneros del yo o de la intimidad.[19] Es precisamente esta perspectiva la que nos interesa observar en las cartas de mujeres de la Independencia pues, tanto el arte de la conversación como la escritura de cartas, se constituyen para ellas en territorios de enunciación y actuación privada y pública. Así, estas cartas, por una

17 La *estructura de sentimiento*, concepto acuñado por Raymond Williams, permite dar cuenta de la "pulsión" o "latido" de una época. Alude a un sistema intangible que genera ciertas significaciones culturales y que afecta la difusión y evaluación de la cultura misma. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

18 VIOLI, Patricia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar". *Revista de Occidente*, n. 68, 1987, p. 89; VIOLI, Patricia. "Letters". In: DIJK, Teun A. Van (Ed.). *Discourse and Literatura.* Ámsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 89.

19 Para Altamirano y Sarlo, una teoría histórica de los géneros literarios o discursivos debiera considerar la representación de la subjetividad o su represión, pues: "la historia del yo en la retórica de los géneros se vincula a las disposiciones que rigen en la sociedad sobre el lugar del individuo, la legitimidad de la primera persona, qué se semantiza, en diferentes situaciones históricas, en el pronombre yo, la extensión y, eventualmente, expresión de una subjetividad admisible". ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/ Sociedad*. Argentina: Hachette, 1983, p. 125.

parte, nos permiten indagar en el complejo pasaje que estas mujeres producen desde el ejercicio dominante de la oralidad a la práctica de la escritura. Y, por otra parte, nos posibilitan desentrañar cómo esos textos dejan plasmada una reconfiguración de las subjetividades femeninas, que se produce en vínculo estrecho con la constitución de un discurso sobre los afectos.

Con respecto a esto último, y entroncado con un proceso que se gestaba desde algunas décadas antes, a inicios del XIX se pone de manifiesto un cambio en la valoración de la subjetividad, que tiene que ver con el modo en que se reubica el yo dentro de un sistema de convenciones sociales más moderno. Este proceso, que produce una transformación de largo alcance en la representación del individuo y de su intimidad, se profundizaría con el correr del siglo, alcanzando su punto culminante con el auge del sentimentalismo como trama argumental predilecta de la novela romántico-liberal y también con la difusión de discursos sobre individuo y la educación de los afectos; temas que son relevantes para las publicaciones chilenas de la primera mitad del XIX.

La escritura de y/o desde los afectos, asumida históricamente como una característica propia de lo femenino, por su asociación con lo instintivo y emocional, ya está presente en la escritura epistolar de mujeres en el momento independentista. Esto es lo que se visibiliza, por ejemplo, en la carta que Ana María Cotapos escribe en noviembre de 1817 a Javiera Carrera, cuando ésta se encontraba exiliada en Buenos Aires:

> Mi apreciada y distinguida hermana, el recibo de tu preciosa carta ha causado dos impresiones en mí: la primera ver la letra de una hermana a quien tanto amo y su contenido se cubrió con mis lágrimas, pues ya mis ojos se han perdido y solo se ven en ellos dos canales. No alcanzo, mi Javiera, a explicarte con la pluma los sentimientos que devoran mi corazón en el día. Sé que mi Juan y Luis son inocentes; pero también conozco los grandes rivales que tienen, y el principal San Martín, y por esto hasta ahora le evito, porque temo me diga alguna expresión contra mi Juan, porque a ninguno odia tanto como a él [...]. Pueyrredón no me ha contestado, esperaré otro correo y, si se niega, veré a San Martín. Al gobernador de Mendoza hice otra carta para que los atendiese y se permitiese nuestra correspondencia y en la misma incluí una cartita para mi Juan. En este correo he tenido contestación y el gran consuelo de ver la letra de mi inseparable compañero.[20]

20 COTAPOS, Ana María, apud "Papeles de doña Javiera de Carrera". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Archivo Nacional, Chile, v. 12, 1914, p. 409.

Estas cartas muestran cómo las chilenas que escriben durante el ciclo revolucionario articulan la manifestación de sus mundos íntimos y, al tiempo que recurren al discurso hegemónico sobre lo femenino, van dando forma a una retórica del yo que escenifica una subjetividad que se ve forzada a moverse entre lo privado y lo público. De este modo, ellas dan inicio a una inédita experiencia auto-representacional que, desde un discurso inscrito en las zonas privadas del yo, y que además apela a un tú próximo y familiar, configura un sujeto que se proyecta desde el ámbito íntimo y/o doméstico hacia lo público.

Dentro de este mundo de afectos e intimidad, un tema fundamental será, sin duda, el de la guerra misma, el que posibilita a las mujeres hablar de sus sentimientos a partir de este motivo que las aleja de sus familias y territorios de pertenencia. Así, por ejemplo, en una carta dirigida por Ana María Cotapos a Javiera Carrera, donde ella refiere el dolor que le genera la incertidumbre ante el estado de Juan y Luis Carrera como prisioneros en Argentina, se advierte la manera en que el sufrimiento funciona como una forma de habitar la subjetividad. Por otra parte, desde ese mismo prisma de lo íntimo, la carta inevitablemente remite a acontecimientos que se batallan en la arena pública, incorporando personajes cardinales de la política o mencionando las gestiones hechas ante ciertas autoridades. Es lo que puede observarse, por ejemplo, en la carta de la Sra. Cotapos, cuando alude a la correspondencia que le ha enviado a Juan Martín de Pueyrredón, Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, y a la entrevista que podría tener con el mismo General San Martín para interceder a favor de su marido y cuñado.

Desde un discurso más privado, una carta de Javiera Carrera, remitida a su marido, Pedro Díaz de Valdés, desde la ciudad de Buenos Aires, el 9 de julio de 1817, mientras le entrega a éste una serie de instrucciones que debe seguir en el manejo de la casa de Santiago, también le advierte sobre la cautela que tiene que mantener debido a las circunstancias políticas adversas por las que atraviesa su familia:

> Querido Valdés, continúo la costumbre de no pasar en silencio como tú. Debes haber recibido segunda carta mía por manos de María del Rosario Valdivieso, otra por don Francisco Sota y las demás por dirección de Ana María Cotapos, a quien habrán tenido ustedes el gusto de ver. Todos son más felices que yo. Vivo ya desesperada en la ansiedad de que llegue este día para mí; pero creo primero que me dejen libertad me muero y lo peor es que no alcanzo un ápice de conformidad.

Me había olvidado de prevenirte que recojas del poder de nuestro administrador Bravo, algunas cosas que le dejé a guardar, como son ocho rollos de esteras de la China, como las que dejé en casa, cada rollo es de veinte o veintidós varas. Lo propio debes hacer con Molina, al que le dejé muchísima loza, eran once o doce cajones, de volumen muchos de ellos, de aquellos de la despensa, habían jarros de la China, tapados sin estrenar…

En este momento recibo una de padre, de fecha 16 de abril, no tengo tiempo de contestarla; pero sirva a ustedes de gobierno que los sobres de encima deben venir para don Mariano Rolón, otras prevenciones haré después. Juan José también quiere que Ana las dirija al propio sujeto. De ninguna manera manden cartas por Tadea Cotapos, esta tontita las manda a Mercedes Fontecilla [esposa de José Miguel] y esta las abre, como lo verificó con el sobre en que puso un parche de lacre. Te aseguro que esta quiere dominarnos y no permite, si puede, que le sean ocultos los secretos míos, de mi padre y marido.

P. D. Abraza a mis hijos por mí […].[21]

No cabe duda de que estas cartas tienen como eje la narración de mundos íntimos y afectivos, situando a las hablantes en el marco tradicional de la familia. Sin embargo, la condición eminentemente privada de estos textos se pone en entredicho al considerar que los lazos familiares, sea entre esposos, cuñadas, cuñados, yernos e hijos, constituían una pieza fundamental de la trama social revolucionaria. De este modo, mientras las cartas permiten desplegar una discursividad personal e íntima, al mismo tiempo funcionan como mecanismos de información y/o comunicación que transmiten las urgencias de la guerra y evidencian posiciones en los enfrentamientos entre bandos; todo lo cual deriva en la representación de una cotidianeidad que, ya sea en el territorio propio o en el exilio, aparece atravesada por el conflicto político-militar.
Por otra parte, cuando el contacto directo con las redes socio-familiares, antes vivenciado en lugares como el salón y las recepciones, se fractura debido a los avatares de la época, las cartas tendrán un papel esencial en la mantención simbólica de la cultura femenina del trato. Pues estos textos, delineando un cierto destinatario sobre el cual se calculan posibles reacciones y se imaginan respuestas y réplicas, permiten construir una modalidad de interacción interpersonal que sustituye la cultura del trato. De este modo, lo que en ésta operaba mediante conductas kinésicas o proxémicas,

21 Idem, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Archivo Nacional, Chile, v. 8, 1913, p. 429.

es decir, en la relación cara a cara de la tertulia, se prolonga en las cartas mediante ciertas estrategias discursivas que, desde una retórica de lo íntimo, buscan generar un impacto (imaginado) sobre el potencial interlocutor.

Así, en cartas como las que comentamos antes, la subjetividad femenina habita y se construye preferentemente desde la región de los sentimientos, los deseos, las emociones, el dolor y el amor; un conjunto de afectos que, en el contexto dialógico propiciado por el género epistolar, se inscriben como ámbitos preferentes para modelar nuevas configuraciones de la intimidad así como otros modos de relación del yo con los otros y con el afuera.[22] Es por eso que los afectos se vuelven el lugar de interacción escogido para sortear los embates de la guerra, y para tejer un particular poder de enunciación e interpretación de la realidad social, que expresa, al mismo tiempo, la propia subjetividad y la representación de la alteridad.

5. Palabras finales

A lo largo de estas páginas quisimos proponer una aproximación a los modos en que las mujeres de la élite chilena durante el período independentista se involucran en el común proyecto de su grupo social. Se trataba de un diseño que, por un lado, apuntaba a gestar un esquema político para la nueva nación y, por otro, buscaba modelar una hegemonía cultural, que vendrían a reemplazar a la cosmovisión integrista de los tiempos coloniales, asentándose en la incorporación de ciertos discursos y prácticas de raigambre moderno-ilustrada. En este escenario, cruzado no sólo por debates intelectuales sino por el impacto de largos años de guerra, las mujeres de las que nos hemos ocupado logran definir espacios de actuación específicos que, arraigados en el ámbito privado, inciden en lo público, produciendo al mismo tiempo una reconfiguración de sus subjetividades femeninas.

Desde nuestra perspectiva, y es lo que buscamos demostrar en este trabajo, dos esferas son las privilegiadas en este proceso: por una parte, la cultura del trato y, por otra, la escritura epistolar; estrategias que se ponen en juego exitosamente en tanto logran engarzarse con las nuevas orientaciones ilustradas que se abrían paso en el

22 Esta idea es desarrollada, mediante el concepto de espectacularización, por ROMERO, Luis Puelles. "Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética". *Themata*, revista de filosofía, n. 22, 1999, p. 241-7. Para el autor, la modelación de los estados de la intimidad se realiza mediante la "puesta en representación" de determinadas acciones y sentimientos que metonímicamente designan lo íntimo.

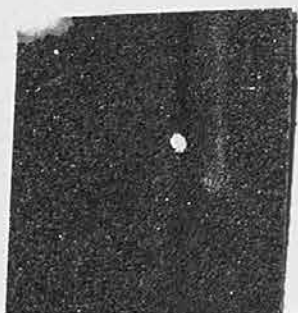
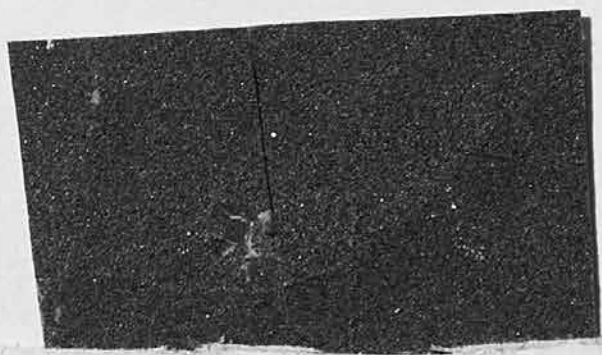
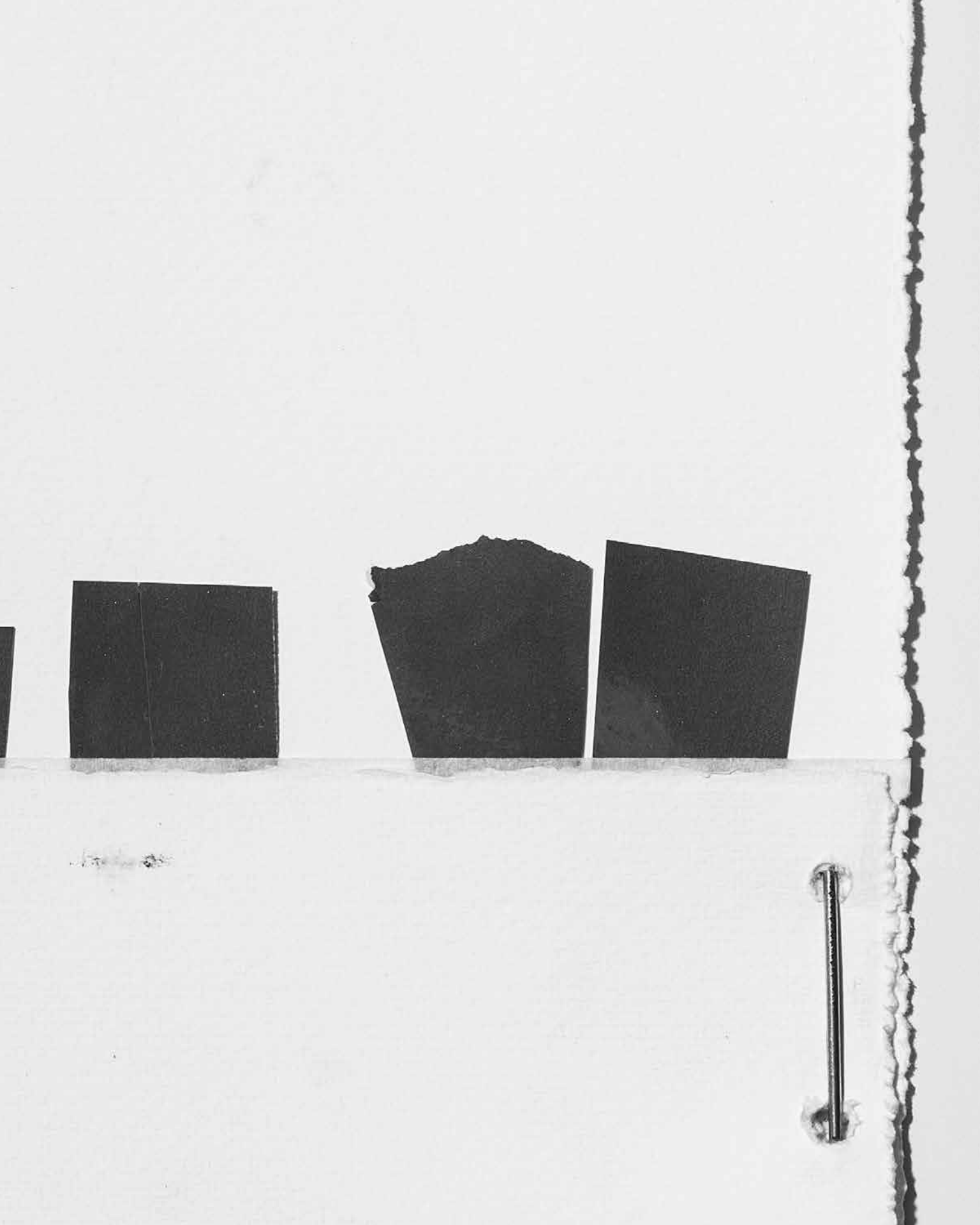
contexto revolucionario. Una y otra contribuyen a cuestionar aspectos centrales de la feminidad definida desde la normativa católica colonial, y al mismo tiempo posibilitan exponer una individualidad, un yo y un mundo íntimo que, antes del quiebre del vínculo colonial, no habrían encontrado motivo ni modo de manifestarse.

Con respecto a las cartas, en particular, nos interesa destacar que, si bien a comienzos del siglo XIX las mujeres chilenas sobre las que trabajamos no desarrollan una reflexión autoconsciente sobre el deseo de crear a través de la escritura, o de ser escritoras, sin embargo, el acto de narrar y también de requerir mediante cartas tiene importantes derivaciones, entre las cuales quisiéramos señalar dos. En primer término, la escritura epistolar, ligada a las nuevas orientaciones culturales de carácter más moderno, contribuye a gestar en los hijos de estas mujeres el gusto por la lectura y la escritura; lo que, junto con el recuerdo de los hechos vividos durante el momento crucial de la revolución, refuerza en ellos el compromiso con los valores republicanos que se iban configurando. Por otra parte, y considerando en este caso un punto de vista centrado en la evolución de las mujeres mismas, la práctica de la escritura de cartas también debe ser pensada como un camino ineludible, tanto en lo práctico como en lo simbólico, hacia la emergencia de esa figura escritural femenina, la escritora romántica, que se manifestaría en el espacio cultural latinoamericano sólo un par de décadas más tarde.[23]

23 Respecto de la figura de la escritora latinoamericana durante el período romántico es ineludible consultar el estudio de BATTICUORE, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

Carol Arcos, profesora de las universidades Andrés Bello y Finis Terrae. Sus de investigación se concentran en: historia de la literatura latinoamericana, con énfasis en Chile y Brasil; teoría crítica latinoamericana y escritura de mujeres. Sus publicaciones principales son: “Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile”. *Revista Chilena de Literatura.* n. 76 (abril 2010): 27-42; “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de Literatura.* N. 74 (abril 2009): 5-28; “Sitios feministas: Boletín del Círculo de estudios de la Mujer 1980-1983”. *Prácticas Culturales, Discursos y Poder en América Latina.* Santiago: CECLA. Universidad de Chile, 2008. p. 145-161; “Maternidad y travestismo: cuerpos de mujeres en el *Mercurio Peruano de historia, literatura y noticias públicas* (1791-1795)”. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres.* Vol. 15, n. 2 (julio-diciembre 2008): 297-323; “Aportes para una bibliografía sobre las mujeres en el siglo XVIII y la Ilustración”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, 67 (2008): 111-122. (ISI).

Alicia Salomone, profesora del Departamento de Literatura y del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Desarrolla tres líneas de investigación: historia de la literatura hispanoamericana, teoría crítica latinoamericana, estudios de género. Sus publicaciones principales son: *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor. 2006; *Postcolonialidad y nación* (*Postcoloniality and nation*), coautoría con Grínor Rojo y Claudia Zapata. Santiago de Chile: LOM. 2003; *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas 1920--1950*, coautoría con Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.

3 • DOSSIÊ: POÉTICAS DO ROMANTISMO

Variações do “amor cortês” em *Leonor de Mendonça* e em *O casamento de Fígaro*

Vilma Arêas

Resumo: Este texto tece considerações sobre duas peças, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, a partir da coincidência, nelas, de duas cenas amorosas nos moldes do amor cortês. **Palavras-chave:** Gonçalves Dias, *Leonor de Mendonça*, Beaumarchais, *O casamento de Fígaro*.

Abstract: *This paper proposes a commentary about two plays,* Leonor de Mendonça*, by Gonçalves Dias, and* The marriage of Figaro*, written by Beaumarchais, from the coincidence of two love scenes conceived in a dialog with courtly love.* ***Keywords:*** *Gonçalves Dias,* Leonor de Mendonça*, Beaumarchais,* The marriage of Figaro.

A Yara Frateschi Vieira, pelas informações, sugestões e, mais que tudo, pela amizade.

A imaginação tem cores que se não desenham.
Gonçalves Dias, Prólogo a *Leonor de Mendonça*

Se desejarmos de fato entender a realidade, é necessário
ir além das razões oficiais, sondando os motivos obscuros.
Décio de Almeida Prado

1. Introdução

Obedecendo ao programa de retomada dos valores medievais, a época romântica fez renascer certa concepção do que se entende por "amor cortês", termo introduzido na filologia moderna em 1883 por Gaston Paris.[1] Mas esse fenômeno social e literário não surgiu com ele. Ao contrário, o amor cortês possui uma longa duração, não se limitando às cortes medievais europeias. Contudo, a inevitável diversidade de suas realizações abalou conceitos mais ou menos estáveis a partir do século xx, quando então novas perspectivas históricas, sociológicas e psicanalíticas[2] foram levadas em consideração ao lado da teoria dos gêneros, chegando-se ao limite da dúvida quanto à viabilidade do uso do termo.[3] Será que ele se refere a um movimento literário ou a uma instituição social? Significa um culto da castidade ou um anteparo para o adultério?

1 Cf. PARIS, Gaston. Études sur les romans de la Table Ronde – Lancelot du Lac- II. *Le Conte de la Charrette*. In: *Romania* 12e année, 1883. Neste ensaio G. Paris nomeia e estabelece as características do "amour *courtois*" tal como surge, pela primeira vez, no "Conte de la Charrette" de Chrétien de Troyes, apontando-lhe também as possíveis origens. Cf. também R. Schnell, "L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour". In *Romania*, 118e année, 1989, tomo 110.

2 Para uma interpretação psicanalítica do amor cortês, que comumente revela o impossível encontro com o objeto, constituindo paradigma da sublimação da interdição sexual, cf. ZAVALA, Iris M. *Leer el Quijote, siete tesis sobre ética y literatura*. Barcelona: Anthropos, 2005. Cf. também BOASE, Roger. *The origin and meaning of courtly love*. UK/USA: Manchester University Press, 1977, primeiro capítulo.

3 Cf. KOEHLER, Erich. Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours. In: *Cahiers de Civilisation Médievale X-XII siècles*, tomo XVII, Université de Poitiers, 1964, e Deliberations on a theory of the genre of the Old Provençal Descort. In: *Italian Literature- roots and branches*. New Haven and London: Yale University Press, 1976. Cf. também Francis L. Utley, Must we abandon the concept of courtly love? (apud SCHNELL, R., L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour. In: *Romania*, 118e année, 1989, tomo 110).

Não é novidade que Gonçalves Dias apoiou seu drama *Leonor de Mendonça*[4] numa variação desse amor estilizado, realização suprema de uma classe cujas noções morais e intelectuais estavam contidas numa espécie de *ars amandi*.[5] Cedendo ao mesmo "espírito de experimentação arcaizante", observado por Vagner Camilo em seu ensaio sobre as *Sextilhas de Frei Antão*,[6] o poeta voltou-se mais uma vez ao passado. Encontrou inspiração para seu drama num curto romance histórico em versos, *A duquesa de Bragança*, publicado na *Revista Literária*, que começou a circular em 1838, justamente no ano em que o poeta chegou a Portugal. O romance tematiza a morte de Leonor de Mendonça em 1512, assassinada pelo marido, d. Jaime, duque de Bragança, por suspeita de adultério. É fácil observar que, sem os valores medievais passados pelo filtro do romantismo, não se entenderia bem a peça de Gonçalves Dias. O recuo no tempo e no espaço é também característico das outras três obras teatrais do escritor, unidas, além disso, pelo mesmo desenlace sangrento: *Patkull*, 1707, tem como cenários Mecklenburg (Alemanha), Dresden (Saxônia) e Casimir (Polônia); *Beatriz Cenci*, 1598, acontece na Itália; *Boabdil*, no fim do domínio mouro, em Granada.

As observações que se seguem se originaram na percepção de traços pontuais e coincidentes numa cena de sedução, com seus desdobramentos nos moldes do amor cortês, envolvendo uma mulher casada e um homem jovem,[7] como se pode perceber em *Leonor de Mendonça*, drama acima referido, e numa comédia em cinco atos de Beaumarchais, *O casamento de Fígaro*,[8] distando mais de meio século uma peça da outra.

4 DIAS, Antônio Gonçalves (1823-1864). *Leonor de Mendonça* (1846), "drama em prosa", publicado no ano seguinte pelo Arquivo Teatral. As citações feitas neste trabalho são do texto completo publicado pela Editora Vega, Belo Horizonte, 1976, de acordo com a primeira edição, H. Garnier, Rio de Janeiro/Paris, 1868.

5 Cf. HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo/Edusp, 1978, especialmente cap. 8, "O amor estilizado", p. 101 ss: "Do mesmo modo que a escolástica representa o grande esforço do espírito medieval para unir todo o pensamento filosófico num centro único, assim a teoria do amor cortês, numa esfera menos elevada, tende a englobar tudo o que se relaciona com a vida nobre".

6 CAMILO, Vagner. Nos tempos de antão. Considerações sobre as *Sextilhas* de Gonçalves Dias. *Revista USP* nº 40, dez.-jan.-fev. 1998-9.

7 Cherubino é um adolescente e Alcoforado, muito jovem, não havia ainda cingido a espada.

8 BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de (1732-1799). *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1784). In: *Oeuvres* (éd. établie par Pierre Larthomas/Jacqueline Larthomas). Paris: Gallimard, 1988. Também *As bodas de Fígaro – Mozart, Da Ponte, Beaumarchais* – ed. bilíngue do libreto e da peça (trad. de Antônio Monteiro Guimarães e Sergio Flaksman). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. A comédia faz parte de uma trilogia começada com *Le barbier de Séville* (1775) e terminada pelo drama *La mère coupable* (1792), com sua

Além da cena referida, outra coincidência as une: a peça de Beaumarchais foi levada à cena em 1784, após seis anos de interdição,[9] e *Leonor de Mendonça*, escrita em 1846, esperou mais de um século para subir aos palcos dos centros representativos de nosso país,[10] apesar das esperanças do autor e de suas inúteis tentativas em 1847 para conseguir que João Caetano a encenasse. Supõe-se que a recusa do ator e empresário se deveu ao papel principal ser atribuído a uma mulher. Ou terá sido, quem sabe, pela exposição da brutalidade exercida pela nobreza, sobretudo pela organização do poder patriarcal? Não nos esqueçamos de que a corte portuguesa estava no Brasil àquela época. A mesma temática havia sido desenvolvida por Beaumarchais, criando empecilhos para a exibição de sua obra em Paris, conforme observei acima.

Ao articular as duas peças, quero deixar claro que não tive a intenção de investigar influências, aliás difíceis de serem asseguradas e até certo ponto insensatas, se levarmos em conta a complexidade da trilogia de Beaumarchais, da qual *Le mariage de Figaro* ocupa o centro, desenrolando-se o conjunto das peças nos moldes de um longo romance.[11] As situações históricas dos autores também não podem ser aproximadas: Pierre-Augustin Caron (que passou a se chamar "Monsieur de Beaumarchais" depois de se introduzir na corte de Louis XV[12] e mais tarde, Beaumarchais-Figaro, por conta do sucesso da comédia) viveu aventurosamente nos agitados anos que antecederam a Revolução Francesa. Sua peça, de enorme repercussão internacional, lhe valeu o cárcere, embora tenha tido 68 récitas, número quase incrível para a época. Dois anos depois da estreia, Mozart compôs a música da ópera, com libreto de Lorenzo Da Ponte.

"*profonde et touchante moralité*", após o desterro de quatro anos do autor. (Cf. BEAUMARCHAIS. Un mot sur *La mère coupable*. In: *Oeuvres*. Op. cit., p. 600 ss.

9 A peça foi terminada em 1778 e só representada seis anos depois, tendo sido lida por seis censores entre 1781 e 1784. Foi de Louis XVI a maior reprovação: "É detestável, jamais será representada. Seria necessário destruir a Bastilha para que a representação desta peça não fosse uma perigosa inconsequência. Este homem abala tudo o que é necessário respeitar num governo" (Mme. Campan, preceptora dos filhos de Louis XVI, *Mémoires*, t. I, 1928 – apud Apresentação de Élisabeth Lavezzi a *Le mariage de Figaro*. Paris: Flammarion, 1999).

10 *Leonor de Mendonça* foi encenada em 1957 pelo Teatro Brasileiro de Comédia, dirigida por Ziembinski (apud Introdução de Marlene de Castro Correia a *Gonçalves Dias teatro completo*. MEC/Fundação Nacional de Arte/Serviço Nacional de Teatro, 1979), que acrescenta a informação de Manuel Bandeira sobre a encenação da peça em 1848, em São Luís do Maranhão.

11 Cf. LAVEZZI, Élisabeth. *Le mariage de Figaro*. Op. cit., p. 35.

12 Beaumarchais foi professor de música das filhas de Louis XV e aperfeiçoou a harpa, para o que certamente foi útil sua profissão primeira de relojoeiro; suas relações com o financista Pâris-Duverney o enriqueceram; comprou então o posto de conselheiro secretário do rei, que lhe conferiu nobreza; também viajou a negócios à Espanha, cenário de suas comédias.

Tal agitação passou longe de Gonçalves Dias, apesar de sua peça, segundo Décio de Almeida Prado, ser "uma das poucas obras-primas do teatro brasileiro",[13] "a melhor obra do gênero em nossa literatura dramática do século XIX", nas palavras de Sábato Magaldi,[14] "a imortal, divina *Leonor*", segundo Ruggero Jacobbi.[15] O "Prólogo" que o poeta escreveu para a obra é também uma página de inteligência e lucidez: discute as razões da censura que considerou sua *Beatriz Cenci* imoral, pondera a distância existente entre intenção e execução no trabalho literário, expõe seus pontos de vista teóricos, define o drama segundo o prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo,[16] e faz a ideia de fatalidade baixar do céu à terra, "aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens", segundo suas próprias palavras.

No "Prefácio" a *Le mariage de Figaro*, Beaumarchais já expusera e discutira pormenorizadamente a questão dos gêneros e as razões equivocadas da censura às suas duas comédias.

O mais grave na pretendida aproximação é não termos provas de Gonçalves Dias haver lido ou assistido à peça de Beaumarchais, apesar de seus estudos em Coimbra de 1838 a 1844, de suas férias em Lisboa e de ter estado na Espanha, França, Bélgica, Alemanha e em outros países europeus mais de uma vez. Mas é quase certo que tenha conhecido a ópera, não só porque passou longas temporadas em Paris, como pela grande paixão da Coroa portuguesa pelos espetáculos líricos, gosto herdado por nossos intelectuais do século XIX. Gonçalves Dias se alinha junto a esses, também na autoria de folhetins dedicados ao gênero.

Ao ler o prefácio de *Leonor de Mendonça*, Décio de Almeida Prado compreendeu o sentido da reflexão do poeta a respeito da alternância do verso e da prosa no teatro de Shakespeare, que assim fazia atendendo à diversidade de tons possíveis numa composição teatral. Gonçalves Dias gostaria de imitá-lo, imaginava o efeito da variação, mas ainda não confiava na própria competência.

13 PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 3º cap.

14 MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. MEC/DAC/FUNARTE, Coleção Ensaios, s.d, p. 74.

15 JACOBBI, Ruggero. *Goethe Schiller Gonçalves Dias.* Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia, 1958, p. 41, 58, 68.

16 Lothar Hessel e Georges Raeders observam que em 1838, data da chegada de Gonçalves Dias a Coimbra, ainda estavam vivos os ecos da "batalha do *Hernani*", de Victor Hugo, em 1830. No mesmo ano de 1838 estreou *Um auto de Gil Vicente*, de Garrett, o restaurador do teatro nacional português. (HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob d. Pedro II*. Porto Alegre: Coedições URGS, 1979, p. 92-3).

> […] está me parecendo que, se quando a plateia esperasse ansiosa o desfecho de uma cena, de um ato ou do drama, mudassem os atores repentinamente de linguagem, e trovejassem ao mesmo tempo o verso nos lábios dos atores e a música em todos os instrumentos da orquestra, haveria na plateia tal fascinação que devia esmorecer por fim num bater prolongado de bravos.[17]

Grande conhecedor da ópera, Décio assim interpretou as palavras de Gonçalves Dias: "O efeito visado pelo poeta compara-se ao proporcionado pela ária, após os recitativos na ópera italiana, quando o lirismo sobe formalmente de nível".[18] Desse modo, podemos considerar Gonçalves Dias um conhecedor sensível do gênero, a ponto de desejar aplicar efeitos shakespearianos e operísticos em *Leonor de Mendonça*, medindo falas pelo efeito musical que poderiam causar: "A voz de Alcoforado suplicando a vida da duquesa seria como uma harpa em uma orquestra, a voz da duquesa como um acorde mavioso, a voz do duque e dos da sua comitiva como um acompanhamento fúnebre e pavoroso".[19]

Se não encontrei entre nós referências à ópera *Les noces de Figaro*,[20] baseada na comédia, por outro lado são de notar as observações feitas na época a respeito de *Le barbier de Séville*, do mesmo autor, mencionado inúmeras vezes nos *Folhetins* de Martins Pena, sempre assinalando os equívocos de sua execução entre nós. Contemporâneo de Gonçalves Dias, e incansável denunciador do atraso colonial, em 23 de março de 1847 Pena não deixou de citar a proibição da ópera pelo Conservatório Dramático, com o argumento de ser tempo da Quaresma. Sarcasticamente o folhetinista observou que provavelmente "barbeiro que seduz pupilas, e tutor que as deixa roubar, não têm nada de edificante".[21]

Além dessas circunstâncias censórias, podemos acrescentar mais uma vez os comentários de Décio de Almeida Prado[22] a respeito das dificuldades de nosso teatro com a encenação de espetáculos líricos: se o teatro português e o brasileiro tinham alguma experiência do canto e da dança adquirida no entremez, "a opereta, no entanto, desdobrava-se num nível sensivelmente superior" exigindo um demorado aprendizado

17 DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*, op. cit., p. 11.

18 PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. Op. cit. p.110.

19 Idem.

20 Se a peça foi tão censurada em Paris, calcule-se em nosso século XIX, mesmo em sua versão operística, da qual não temos traços.

21 PENA, Martins. *Folhetins – a semana lírica*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965, p. 183.

22 PRADO, Décio de Almeida. A comédia brasileira. Mais!, *Folha de S.Paulo*, 6 jul. 1997.

prático e teórico. "Era música para *gargantas inteiras* e não para as vozes de *meia garganta* que Eça de Queirós, com certa maldade, viu nos cantores de Portugal." A solução encontrada pelo Brasil no final do século foi tomar emprestadas da Europa vozes que iam "da canção à ópera, passando pela opereta e pela ópera-cômica, enquanto o Brasil entrava com a sua comicidade, nem sempre fina como a parisiense".

É a isso que se refere Martins Pena em meados dos Oitocentos, ao comparar a encenação de *O barbeiro de Sevilha* a uma farsa que deveria ser intitulada *O barbeiro barbeando o burro*.[23]

Apesar desse panorama, temos de considerar, repito, as longas temporadas de Gonçalves Dias passadas na Europa, onde ao fluxo de informações artísticas se acrescentava a possibilidade de proximidade das matrizes cultas da sensibilidade moderna, formadas nos primeiros decênios do século XIX.

Tanto *Beatriz Cenci* (1843) quanto *Leonor de Mendonça* (1846) foram antecedidas por crônicas saídas em revistas portuguesas da época, o que mostra o poeta atento aos interesses de seu tempo. Além disso, as referências a grandes dramaturgos, a leitura de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, enquanto escrevia seu drama, a tradução de *A noiva de Messina,* de Schiller, feita por ele,[24] tudo isso faz de nosso poeta um conhecedor do palco, com informação diferenciada em nosso meio.

2. Acasos?

Direi pois, não o que fiz, mas o que prometi fazer.
Gonçalves Dias, Prólogo a *Leonor de Mendonça*

***L**eonor de Mendonça* é um drama, cuja composição se apoia na concentração de situações e caracteres, tendo em seu centro uma cena cômica, assim considerada por se limitar ao nível familiar, quebrando a gravidade dos atos que a circundam. Tal estrutura é intencional e foi comentada no "Prólogo" pelo autor, que tem a noção de que a essência da comédia não é o riso: "descreva ela fielmente os costumes, e a

23 PENA, Martins. *Folhetins – a semana lírica*. Op. cit. p.11. Para demais comentários do folhetinista a respeito da representação dessa ópera, e da citação em *tableau* que dela faz em duas de suas comédias (*O judas em sábado de aleluia* e *As desgraças de uma criança*). Cf. ARÊAS, V. *Na tapera de Santa Cruz.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

24 Há uma nova edição da peça pela Cosac Naify, 2004, organizada por Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr., com notas de Manuel Bandeira, a que se acrescenta um apêndice substancioso.

arte ficará satisfeita".[25] A trama se organiza entre o casal nobre, o duque d. Jaime e d. Leonor, mais o enamorado da mulher, Antonio Alcoforado. Os poucos coadjuvantes, com a exceção de Fernão Velho, que denuncia Leonor, apenas modulam o ritmo da ação conforme convinha ao drama da época.

Em *O casamento de Fígaro*, por outro lado, temos uma comédia sem misturas, embora a possamos considerar "séria" na concepção de Diderot,[26] "*le cher Diderot*" de quem Beaumarchais se considerava discípulo; segundo ambos, a peça séria teria por objeto a virtude e os deveres dos homens, não seus ridículos; o Conde é punido justamente por faltar a seus deveres e exorbitar de seu poder.

A dramaturgia lança mão da multiplicação de personagens, além das máscaras, disfarces e esconderijos,[27] que os desdobram e entrecruzam: os criados, Fígaro e Suzanne, serviçais dos aristocratas, o conde de Almaviva e Rosina, mais Cherubino, habitante do reino das máscaras; os demais coadjuvantes – inclusive o casal mais velho – estão firmemente ajustados à relojoaria azeitada do enredo – para prestarmos homenagem à profissão primeira de Beaumarchais.

Tal clareza de propósitos e de execução, assinalados pelo autor na defesa da moralidade de sua peça, inclui também o tom severo que existe nela:

> […] um senhor feudal, corrupto o bastante para desejar prostituir a seu capricho tudo o que lhe é subordinado, para se aproveitar, em seus próprios domínios, da pudicícia de seus jovens vassalos, deve acabar, como este aqui, por ser alvo da zombaria dos criados.[28]

É tempo de destacar as duas cenas que me chamaram a atenção nas duas obras citadas: a primeira, a que se inicia no quadro 1 do primeiro ato, cena 3 de *Leonor de Mendonça*, marcando o início do envolvimento emocional da Duquesa com Alcoforado, "belo mancebo", segundo a camareira, na quadra da "verde juventude", segundo d. Jaime.

25 DIAS, Gonçalves. Prólogo a *Leonor de Mendonça*. Op. cit., p. 9.

26 Cf. DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., org., apresentação e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 28.

27 J. Scherer, em *La dramaturgie de Beaumarchais* (no dossiê de Élisabeth Lavezzi, op. cit., p. 258) comenta o desdobramento de um "terceiro lugar" que o dramaturgo nos força a imaginar por meio do esconderijo. (Cf. ARÊAS, V. *Na tapera de Santa Cruz*, op. cit., p. 89, observações sobre o "fundo falso" existente em *O judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena).

28 "*C'est qu'un seigneur assez vicieux pour vouloir prostituer à ses caprices tout ce qui lui est subordonné, pour se jouer dans ses domaines de la pudicité de toutes ses jeunes vassales, doit finir, comme celui-ci, par être la risée de ses valets*". Préface a *Le mariage de Figaro*. In: *OEuvres*, op. cit. p. 362.

Mas o que me interessa na pintura é o que está disposto com menos nitidez, isto é, o clima tenso criado por Gonçalves Dias, no momento em que põe a protagonista, "malmaridada", para usar um termo da lírica medieval, a contracenar com esse cavaleiro. Ao perceber o "amor louco" do rapaz, apesar do medo a Duquesa parece lisonjeada, e sem dúvida absolutamente confusa: deseja que a criada permaneça e a manda embora, despede o cavaleiro ao mesmo tempo em que o retém com perguntas sobre sua família.[29] Algumas cenas depois, ao se findar o quadro, após se comprometer a ir a uma caçada com o marido, ouvimos a personagem murmurar de si para si, sonhadora: "Ele irá também conosco; eu o adivinho… Vê-lo-ei pela última vez".

A situação havia sido preparada pela cena anterior, entre Leonor e sua camareira Paula, a respeito da fita roubada por Alcoforado e usada no barrete à guisa do "serviço" amoroso prestado à dama, segundo o código cavaleiresco e a maneira provençal. A informação de Paula ("Ele julgou que a fita fosse minha") faz Leonor dizer num à parte: "Vaidosa!", antes se revelando ao leitor/espectador do que criticando a camareira, pois no final do ato as últimas palavras da Duquesa provam que ela já notara o rapaz e já lutava com a própria inclinação amorosa: "Não gosto de ouvir falar nele, e não posso pensar em outra coisa. Por quê? (*Torna-se pensativa*)".

Em *O casamento de Fígaro* acontece algo semelhante, embora com maior sutileza, a começar pela primeira cena do segundo ato quando a Condessa, do mesmo modo desprezada pelo marido, toma conhecimento, por intermédio de sua camareira Suzanne, da paixão do pajem Cherubino por ela. Adolescente e "damerino", isto é, mulherengo, Cherubino funciona como uma espécie de símbolo do despertar amoroso. Ele tem treze anos, talvez não seja mais uma criança, mas ainda não é um homem, afirma Beaumarchais, explicando que escolhera a idade de propósito, para que o personagem despertasse interesse "*sans forcer personne à rougir*".[30] Na ópera de Mozart e Da Ponte é ele quem entoa a famosa ária *Voi che sapette che cosa è l'amore*, versos inspirados na *Vita nuova* de Dante.[31]

29 As mesmas indecisões e imprecisões se dão na última e fatal entrevista, quando Leonor confessa seu amor, ao mesmo tempo em que leva o cavaleiro à cabeceira dos filhos adormecidos, para se referir à orfandade do rapaz e afirmar que queria servir-lhe de mãe e de irmã. (Cf. DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*, ato III, quadro IV, cena 1).

30 BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de. *Le mariage de Figaro*. In: *OEuvres*, op. cit., p. 365.

31 Apud AUERBACH, Erich. Os apelos ao leitor em Dante. In: *Ensaios de literatura ocidental – filologia e crítica*. Org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr., trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007, p. 119.

A cena é também preparada pela sétima do ato anterior, quando o jovem pajem confessa à camareira não resistir às mulheres, muito menos à Condessa, e, como Alcoforado fará anos depois, rouba a fita com que Suzanne prendia os cabelos de sua ama, a "linda madrinha", nas palavras do rapaz.

No referido "Prefácio", sempre em defesa das acusações da censura, Beaumarchais chama a atenção para a pureza de intenções da Condessa, que, se usou de ardis, não foi com o objetivo de trair o marido, mas sim de impedir seus deslizes e reconquistá-lo. "Para que essa verdade vos atinja mais" – afirma aos leitores e possíveis espectadores – "o autor opôs, a este marido pouco delicado, a mais virtuosa das mulheres por gosto e por princípios."[32] Concorda que houve um "momento crítico" e que a benevolência da Condessa em relação ao rapaz, seu afilhado, poderia transformar-se em desejo perigoso, mas concluiu que não há virtude sem sacrifício. "O que nos agrada na Condessa" – continua – "é de vê-la lutar francamente contra um desejo nascente que ela própria reprova e contra ressentimentos legítimos."[33]

Apesar dos argumentos plausíveis de Beaumarchais em resposta aos censores, o "affair" Condessa / Cherubino não deixou de alimentar a fantasia dos continuadores da comédia.[34]

Quanto a Leonor, fica evidente seu envolvimento, embora de caráter apenas emocional e não sensual, conforme mandava o código cortês,[35] o que não a inocenta de infidelidade. O Duque já o dissera na cena final: "Fizesse eu correr o mar entre ambos, que de um lado a outro voaria o pensamento do adultério! Mar de sangue correrá entre ambos".[36]

32 "*Pour que cette vérité vous frappe davantage, l'auteur oppose à ce mari peu délicat la plus vertueuse des femmes par goût et par principes*". *Oeuvres*, op. cit. p. 363.

33 "*Ce qui nous plaît dans la comtesse, c'est de la voir lutter franchement contra un goût naissant qu'elle blâme et des ressentiments légitimes*". *Oeuvres*, op. cit. p. 363.

34 Cf. Marandon (1758-93) que em 1785 escreveu *L'emprisonnement de Figaro*, rebobinando a peça, pois nela um cabeleireiro vindo da França e instalado em Sevilha conta a Almaviva a história das *Bodas*, falando do "amor apaixonado" de Rosina pelo pajem. O próprio Beaumarchais retoma o tema em *La mère coupable* (1792), em que Almaviva descobre cartas que falam da relação da Condessa com Cherubino, de que resultou um filho. (Cf. texto e comentários à peça in BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de. *Le mariage de Figaro*. Op. cit.)

35 René Nelli, em *L'érotique des troubadours* (1963), distingue entre o "amor cavaleiresco", baseado na fidelidade e reciprocidade, e o "amor cortês", complementar do primeiro, nunca realizado, entre um seguidor humilde e uma dama de origem nobre. (Apud BOASE, Roger. *The origin and meaning of courtly love*, op. cit.).

36 DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Op. cit., ato III, quadro IV, cena 7, p.113.

Na peça de Beaumarchais a relação dos esposos é baseada no poder, justificando o adultério masculino. Ouçamos, por exemplo, as palavras do Conde dirigidas à Condessa, que está disfarçada da criada, a quem ele deseja conquistar: "O amor… o amor é uma invenção do coração: a história verdadeira é a do prazer". E à pergunta da Condessa travestida, "O senhor não ama mais a Condessa?", ele responde: "Oh, eu amo muito a Condessa: mas três anos de vida em comum transformam o casamento numa coisa tão respeitável!".[37]

Em *Leonor de Mendonça*, "peça de virtualidades" em que os atos às vezes se equilibram mal no terreno escorregadio das intenções, o que foi corretamente avaliado pelos críticos, a relação entre marido e mulher tem uma face clara, principalmente nas falas de Leonor, quando comenta o casamento arranjado, a preferência do Duque pela religião, e não pela mulher etc. Mas a peça possui também uma face nebulosa, facilitada pelo jogo dramático.

Marlene de Castro Correia observa com finura que, na construção da cena em que a fita da Duquesa é roubada, depois perdida, recuperada em seguida e finalmente devolvida, há o traçado de um movimento sinuoso que pode ser considerado dominante na peça, apontando assim para "uma tensão entre o dito e o não dito […]".[38]

Pelo temperamento vital, observado à hora em que luta pela vida, pela mocidade, pela falta de experiência, mas também pelo desejo nascente, contra o qual luta confusamente,[39] Leonor tem algo de um bovarismo *avant la lettre*: estando na província com o marido, anseia por voltar à corte, aos bailes e divertimentos, pois não consegue dormir "em terras pequenas".[40] Mais do que isso, ela parece às vezes inocentemente leviana, não demonstrando sensibilidade para interpretar falas ou ações do marido, a quem não ama, de quem tem medo, respeitando-o por obrigação.

Décio de Almeida Prado[41] observa que Leonor, à hora da morte, rompe a convenção romântico-medieval, instalando-se definitivamente no realismo psicológico, pois, à sugestão de Alcoforado de arriscar a vida jogando-se pela janela para salvá-la, ela retruca que a morte do rapaz "seria terrível testemunho" contra sua inocência. "Em

37 Idem, ato V, cena 7, p. 475.

38 CORREIA, Marlene de Castro. Introdução a "O teatro de Gonçalves Dias". In: *Teatro completo*, op. cit.

39 No Prefácio a sua peça, Beaumarchais descreve a Condessa como lutando "*franchement contre um goût naissant qu´elle blâme et des ressentiments légitimes*" (BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de. *Le mariage de Figaro*, op. cit., p. 363).

40 DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Op. cit., ato I, quadro I, cena 2, p. 20.

41 PRADO, Décio de Almeida. *Leonor de Mendonça*: amor e morte em Gonçalves Dias. In: *Esboço de figura – homenagem a Antonio Candido.* São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 242.

síntese", conclui o crítico, "o que interessa é a prova de sua inocência, não a vida de Alcoforado." Atitude que se faz cristalina no momento em que surge o escravo com o manchil da cozinha para decapitar o rapaz, pois não é a ele que se dirige a compaixão de Leonor, que clama desvairada: "Meu Deus! Compadecei-vos de mim". Décio conclui que Alcoforado já havia saído de seu pensamento.

Nessa quebra do efeito dramático e da forma romântica se faz visível o "humor sorrateiro" de Gonçalves Dias, nas palavras de Vagner Camilo[42] ao retomar "O sorriso de Gonçalves Dias" de Carlos Drummond de Andrade,[43] definido como "um certo sorriso que secretamente abre caminho na poesia carrancuda" das *Sextilhas*. Neste momento o "grandioso" sucumbe ao "demasiado humano", criando uma ironia sem efeito cômico-risível, que é o que acontece no desfecho de *Leonor de Mendonça*.

Se fizermos uma leitura atenta do primeiro ato, a partir da cena 6, também percebemos muitos matizes e falas reticentes, elisões desestabilizadoras do sentido aparente. Por exemplo, d. Jaime se aproxima de Leonor "feliz e venturoso", mas interrompe as próprias palavras ao ouvir vozes: "Não faláveis a alguém?".

Sabe então que Alcoforado acabara de sair e que tencionava partir para a África. Intempestivamente e claramente enciumado, o Duque afirma então à sua mulher que o jovem deseja ser tratado "com mil atenções" e "vegetar", no que é contraditado por ela, que afirma a intenção de Alcoforado: alcançar "morte honrosa ou nome glorioso".

Imediatamente, o Duque deseja caber no mesmo modelo e replica que um dia talvez "fujamos da vossa muita amada companhia" para combater os infiéis.

Julgo não ser absurda a interpretação de tais palavras como o desejo de competir com Alcoforado e parecer valoroso aos olhos da mulher.

Neste preciso momento ele recorda o motivo que o trouxera aos aposentos da Duquesa, mas, antes de o revelar, inicia uma longa inquirição para saber dos desejos dela:

> – Dizei-me, duquesa, não vos apraz esta vida um pouco rústica que viemos aqui buscar neste desterro?

> Ela responde com outra pergunta.

42 Cf. CAMILO, Vagner. Nos tempos de antão. Considerações sobre as *Sextilhas*, de Gonçalves Dias. Op. cit., p. 110 ss., que examina com minúcia esse procedimento gonçalvino.

43 ANDRADE, Carlos Drummond. O sorriso de Gonçalves Dias. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 1329 (apud Vagner Camilo, op. cit., p. 110 ss.). Drummond não deixa de sugerir que o humor percebido possa também ser atribuição de leitores distanciados no tempo.

– Não é do meu dever seguir-vos para onde vos aprouver levar-me?

– Não vos falo do vosso dever; trata-se de vós, do vosso gosto; pergunto-vos se não amais esta vivenda.[44]

– Duque, poderia eu estar melhor algures que na vossa companhia?

Com impaciência provável, talvez alguma ironia melancólica (não há informações nas rubricas), ele comenta: "– Sempre boa, afável e condescendente!".[45] Em seguida, comparando a ermida do bosque, onde sempre se refugia, a "um pensamento de virgem, aformoseado pelo silêncio e pelo pudor",[46] inspira a réplica de Leonor:

– Eu concebo, senhor duque, que vós partais sempre com a felicidade no coração, e que sempre torneis…

D. Jaime a atalha com vivacidade:

– … mais feliz do que parti.

Tais revelações de confissão amorosa a meias tintas são retomadas na cena 8, quando o Duque a convida com insistência para acompanhá-lo à caça, seduzindo-a com o passeio e com a possibilidade de a mulher experimentar "o vosso belo palafrém andaluz que há pouco vos chegou de Espanha". "Quereis vir?"A isso Leonor responde: "Mandais…". E ele atalha: "Não, peço-vos". Por fim ela concorda com o passeio, d. Jaime está nitidamente ansioso ("Vireis já, não é assim"?), nomeia-a "minha bela guerreira", enquanto a Duquesa pensa em Alcoforado, achando que o veria "pela última vez". A oposição dos sentimentos dos esposos não pode ser mais clara.
No quadro II, sabemos do motivo de todo o diálogo, isto é, a permissão do marido para que ela retornasse à corte. Possivelmente sem alegria o Duque conclui: "A

44 A palavra "vivenda", além de significar "casa", "morada", pode também se referir ao próprio Duque, a seu modo de vida.

45 Cf. do quadro II a cena 3, quando d. Jaime implora a Leonor "sequer por um instante, sequer uma vez um desejo vosso, uma vontade vossa" etc. O desejo que ele demonstra de saber o desejo da mulher é evidente.

46 Não esquecer a associação da mulher com a religião ou com a Virgem Maria, segundo certa sugestão crítica da lírica medieval, enlace perfeitamente exemplificado nas palavras do Duque.

corte tem muitas festas, muita pompa, muitos divertimentos: precisais deles, bem o sabemos".

Finalmente à hora da morte, quando Leonor afirma que ele se casara "contra o seu querer" com uma mulher que não ama, ele responde de modo cortante: "Quem me poderia obrigar, Senhora?".

Em suma, o que desejo explicitar é que, nesta peça "de virtualidades", nem tudo ainda foi explorado, principalmente quanto a d. Jaime, imobilizado no juízo dos leitores pela brutalidade do castigo imposto à mulher e pela definição que dele nos dá o próprio poeta em seu "Prólogo": apesar de considerar que, como Leonor, d. Jaime "só tem defeitos" e não vícios, ele também afirma que "O duque é severo porque insensível".[47]

No entanto, contrariando essas palavras, o que vemos é que Leonor não ultrapassa o convencional no juízo do marido, e ele se lastima por ela não o compeender em seus acessos de cólera, pois que são derivados de sofrimentos: "[...] já os não devíeis temer; não vos devíeis atemorizar quando vos não compadecêsseis de mim".[48] É justamente a doença psicológica e os acessos o que o leva a sacrificar-se e permitir-lhe amargamente a volta à corte: "Partireis, duquesa; jovem, nobre e formosa, não é com um homem como eu que deveis passar a vida".[49]

No citado "Prólogo", a virtualidade dos personagens se ajusta à compreensão que Gonçalves Dias demonstra quanto à criação literária que, segundo ele, escapa aos desígnios conscientes do autor: "Há, porém, entre a obra delineada e a obra já feita, um vasto abismo que os críticos não podem ver, e que os mesmos autores dificilmente podem sondar".[50] Mais adiante ele confidencia aos leitores que, se os escritores contemporâneos à história afirmam que Leonor foi morta "por falsas aparências", na verdade sugerem "que não foram tão falsas as aparências como eles no-las indicam".[51] Sem dúvida, na peça, o indício mais forte de infidelidade se afirma no pouco amor que a Duquesa sente pelo marido, na inclinação à fantasia e na cegueira quanto às canhestras tentativas de aproximação do Duque.

As suposições são facilitadas pela fina construção psicológica do drama que às vezes se envolve e se oculta nos véus dos presságios garrettianos de *Frei Luís de Sousa*,

47 DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*, op. cit., p. 6.

48 Idem, p. 48.

49 Idem, p. 50.

50 Idem, Prólogo a *Leonor de Mendonça*, op. cit., p. 2.

51 Idem, p. 3.

peça de 1844 que Gonçalves Dias certamente conhecia, e na dispersão da prosa de Bernardim Ribeiro,[52] citado pelo poeta em seu "Prólogo", assim como por Leonor, numa menção truncada ao se confessar, antes da morte: "Criança me trouxeram de casa de meus pais…".[53]

Misturados aos devaneios amorosos e às desgraças, esses textos também deixam rastros que favorecem interpretações alternativas, reforçadas por alusões, das quais as mais explícitas encontramos nos lábios de Paula, ao comparar Alcoforado, primeiro a Hermigues (sic), o Traga-Mouros,[54] lendário guerreiro e poeta da corte de Afonso Henriques, que supostamente roubou a amada moura para com ela se casar; em seguida Paula também se refere a Leonardo, "o cavaleiro namorado" do Canto de *Os lusíadas*[55] que persegue Efire, "exemplo de beleza,/ Que mais caro que outras dar queria/ O que deu pera dar-se a natureza".

Em momento algum se duvida do desejo de Efire de lançar-se nos braços de Leonardo, "soldado bem-disposto,/ Manhoso, cavaleiro e namorado",[56] mas se a ninfa protelava a entrega e fugia, era apenas para ouvir as súplicas do enamorado durante a perseguição amorosa, "… o doce canto,/ As namoradas mágoas que dizia".[57]

Evidentemente as observações explícitas de Camões a respeito dos alegóricos habitantes da Ilha dos Amores não cabem na peça de Gonçalves Dias, mas a alusão é muito clara, mais significativa ainda por ser velada, e não deixa de criar sombras em torno do retrato unidimensional de Leonor.

52 BERNARDIM, Ribeiro. *História de menina e moça*. Variantes, introd., notas e glossário de D. E. Grokenberger, prefácio de Hernani Cidade. Lisboa: Liv. Studium Ed., 1947.

53 "A prosa de Bernardim Ribeiro casar-se-ia maravilhosamente com os versos do Sr. Garrett", diz o poeta no Prólogo a *Leonor de Mendonça*.

54 O nome do cavaleiro é Gonçalo Hermingues, tipo fixado nas lendas, que teria caído em desgraça, acabando a vida como ermitão.

55 Camões, *Os lusíadas*, estrofe 76, edição fac-similada da edição comentada por Augusto Epifânio da Silva Dias. MEC, 1972.

56 Idem, estrofe 75.

57 Idem, estrofe 82.

Variações do amor cortês

Tan grave dia que vus conhoci
por quanto mal me ven por vos, senhor!
D. Afonso Sanches

No correr deste texto vim semeando traços do amor cortês segundo o imaginava um certo romantismo, evidentemente colorido pelas contingências de sua época. O assunto estava no ar à época de *Leonor de Mendonça*. Basta-nos pensar no *Romanceiro* coligido por Garrett (1843 e 1850) e na publicação do *Cancioneiro d'el Rei D. Diniz* (1847) e de *"O livro das cantigas" o Conde de Barcellos* (1849), respectivamente por dr. Caetano Lopes de Moura e Francisco Adolfo de Varnhagen, dois brasileiros.[58] O romance histórico com cenário medieval e tintas de novela da cavalaria também não andava longe e pode ser visto em *Eurico, o presbítero* (1848), de Herculano.

Se o programa estético romântico procurou revitalizar o passado e as lendas nacionais, não nos esqueçamos de que Portugal era sentido como o passado do Brasil, segundo nosso poeta e conforme já o sentira também Gonçalves de Magalhães quando elegeu Antonio José[59] como protagonista de sua peça, inauguradora de nosso romantismo. Assim é que entraram em cena códigos da convenção peninsular do amor-mito medieval – aliás, não existia um código único, repito, tal como foi supostamente exercido pela cavalaria dos séculos XII e XIII, quando se tornou necessária a organização da paixão por meio de satisfações simbólicas.[60]

Aqui entra o "serviço" amoroso principalmente prestado a mulheres casadas, a *fin'amors*, "segundo o qual se impunha o segredo quanto ao nome da dama objeto do amor e do canto trovadoresco".[61] Esses códigos são vistos nas duas obras em

58 Cf. VIEIRA, Yara. Os estudos medievais no Brasil: peso (ou leveza) de uma tradição. *Anais*, *VII EIEM: Encontro internacional de estudos medievais*. Org. Roberto Pontes e Elizabeth Dias Martins. Fortaleza/Rio de Janeiro: CAPES/ Xunta da Galicia/ ABREM, 2009, p. 75 ss.

59 Embora nascido no Brasil em 1705, aos seis anos acompanhou o pai a Lisboa, levados pela Inquisição; lá foi assassinado pela mesma instituição em 1739. Se é possível fazer tal diferença, o Judeu, como é conhecido, é mais português que brasileiro.

60 ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi et al. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

61 Cf. VIEIRA, Yara Frateschi. O nome da dama. *Signum*, revista da ABREM, Associação Brasileira de Estudos Medievais, nº 7, 2005. Citando Carolina de Michaelis, de quem publicou, com outros pesquisadores, *Glosas*

meio ao jogo dos gêneros e misturados a imposições do final do século XVIII e do XIX, entre as quais incluímos o que se pode chamar de feminismo, pois as duas peças foram também lidas como um libelo a favor das mulheres contra o despotismo dos homens. Com isso já anunciavam o teatro do final do século XIX. Beaumarchais já o afirmara em seu prefácio: "*car nos jugements sur les moeurs se rapportent toujours aux femmes*".[62]

Se o amor cortês é uma arte com seu próprio código de regras, assim como a cavalaria, Leonor é uma personagem diferenciada por suas próprias contradições, como já foi analisado, à mercê da fatalidade "cá da terra". No mundo das convenções teatrais ela habita dois mundos, entre a idealização romântica e o realismo psicológico do teatro do final do século, entre o mundo cavaleiresco e o autoritarismo realista do poder aristocrata. Podemos mesmo dizer que é o jogo terso da composição o que não deixa que se rompam os fios da adequação estético-teatral da personagem, que se ajusta de forma indecisa no modelo do drama romântico. Talvez a causa seja que a obra, rica e variada, contenha "o germe de certos desequilíbrios" cultivado pelas gerações seguintes?[63]

Quanto à disposição amorosa de Leonor, Décio de Almeida Prado chega a ponderar que "o adultério por desfastio, por desforra da imaginação sobre a realidade, não anda longe: *Leonor de Mendonça* é de 1846, *Mme. Bovary*, de 1857".[64]

À ligação da obra com Schiller, proposta por Ruggero Jacobbi, certamente por conta da tradução feita pelo poeta, Décio de Almeida Prado[65] com acerto prefere outros modelos: o *Antony*, de Alexandre Dumas, ou o *Chatterton*, de Vigny, ambas envolvidas com a questão do feminismo. Diz este último: "*De frayeur en frayeur tu passeras ta vie d'esclave. Peur de ton père, peur de ton mari un jour, jusqu' à la délivrance*".[66]

marginais ao Cancioneiro Medieval Português (Coimbra/Santiago de Compostela/Campinas: Universidade de Coimbra/ Universidade de Santiago de Compostela/ Editora da Unicamp, 2004) – Yara escreve que "o trovador galego-português, 'obediente às regras do amor', costumava silenciar o nome da amada, mas, quando 'ensandecido' de amor, podia chegar a nomeá-la, às vezes de forma indireta, e outras muitas de forma totalmente explícita". Há que se observar, na exigência do motivo, a diferença entre Provença e Portugal, onde as protagonistas eram "meninas em cabelo", portanto solteiras, não havendo necessidade explícita da ocultação do nome.

62 BEAUMARCHAIS. *Oeuvres*, op. cit., p. 362.

63 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 403.

64 PRADO, Décio de Almeida. *Leonor de Mendonça* – amor e morte em Gonçalves Dias. Op. cit., p. 237.

65 Idem, p. 257.

66 VIGNY, A. *Théâtre*. Paris: E. Flammarion, s.d, tome premier, 198 (Apud Almeida Prado, *Leonor de Mendonça: amor e morte em G. Dias*, op. cit., p. 257).

Mas Almeida Prado aponta também *Tristão*, mito definido como "fenômeno histórico de origem propriamente religiosa", como quer Rougemont, onde encontramos o amor-paixão e a ligação do amor com a morte.

Conforme observado anteriormente, em seu "Prólogo", notável para a época e para o lugar, Gonçalves Dias desloca a fatalidade clássica para o rés do chão: "Se a mulher não fosse escrava, como é de fato, d. Jaime não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e que ainda é hoje".[67]

Essas palavras, sem dúvida, se encontram com as de Beaumarchais, e podem ser aproximadas até certo ponto do espírito com que abalam a convenção teatral. Em *O casamento de Fígaro* toda a ação deriva das mulheres: Suzanne e a Condessa é que movem os cordéis, tecendo pactos e teias de muitos fios. A peça em seu limite dá razão às mulheres. Além disso, se o par de criados tradicionalmente funcionava como contraponto subalterno dos patrões, agora "desponta uma nova humanidade", os criados triunfam do nobre sob os aplausos dos espectadores. No limite a comédia pode ser considerada uma encenação antecipatória do desmoronamento da sociedade aristocrática, o que fez a baronesa d'Oberkirsch escrever em suas *Memórias:* "é uma obra-prima de imoralidade, e mesmo de indecência [...]. Os aristocratas, a meu ver, revelaram falta de tato e de juízo indo aplaudi-la [...]. Arrepender-se-ão disso mais tarde".[68]

Será esse espírito crítico-analítico dos autores o que também acrescenta novas cores ao sentido do amor cortês medieval, deslocando-o de sua posição central ao misturá-lo a outros fios e a novas contingências.

Vilma Arêas é professora da Universidade Estadual de Campinas, autora de *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (Companhia das Letras, 2005); *Curvas e quinas da poesia romântica* (Edusp, 1998); *Décio de Almeida Prado – um homem de teatro* (Edusp, 1997); *Na tapera de Santa Cruz* (Martins Fontes, 1987); *La mujer en la cultura brasileña* (El Urogallo, 1995), entre outros.

67 Gonçalves Dias. Prólogo a *Leonor de Mendonça,* op. cit. p. 4-5.

68 Cf. "Introdução" (vii-xix) de Antonio Monteiro Guimarães. In: *As bodas de Fígaro-Mozart, Da Ponte, Beaumarchais*, 1991, p. X.

A utopia concreta da poesia: "Uma árvore de veneno" de Blake

John Brenkman

Resumo: O ensaio examina algumas perspectivas amplas sobre a arte que vêm da tradição do "marxismo crítico", por meio da análise de um poema de *Canções da experiência*, de William Blake. A leitura deve tanto à hermenêutica e ao pós-estruturalismo quanto aos escritos estéticos da Escola de Frankfurt. **Palavras-chave:** William Blake, marxismo, hermenêutica, pós-estruturalismo.

Abstract: *The essay examines some broad perspectives on the art that comes from the tradition of "critical Marxism", by analyzing a poem of* Songs of Experience, *written by William Blake. The reading is related to hermeneutics and post-structuralism, as the aesthetic writings of the Frankfurt School.* ***Keywords:*** *William Blake, Marxism, hermeneutics, post-structuralism.*

Considerações preliminares[1]

Raramente a discussão sobre lírica e sociedade vai além das considerações "extratextuais" que envolvem, basicamente, o papel das ideias sociais e políticas no desenvolvimento biográfico e intelectual de um poeta ou no conteúdo temático da poesia.[2] A crítica marxista espelha essa deficiência ao relegar a poesia às margens de suas investigações da experiência social e estética. A poesia de William Blake nos encoraja a contrariar igualmente os hábitos da crítica marxista e não marxista, reconhecendo que a sociedade e a política moldam o próprio projeto de trabalho de um poeta e a dinâmica interna da linguagem poética, seus processos de figuração, seu status como ato linguístico, suas formas e técnicas, e seus efeitos no processo de leitura.

Blake foi um poeta das instáveis décadas do final do século XVIII e início do XIX, escrevendo no exato momento em que as revoluções democráticas estavam se institucionalizando como regime de classe da burguesia. As reivindicações de liberdade e liberação que impulsionaram poetas e romancistas nesse período estavam rapidamente se defrontando com a necessidade de estabelecer a nova ordem econômica do capitalismo. A contribuição vital de Blake para nossa herança cultural reside na resposta que sua poesia deu a essa mudança na relação da arte com a evolução da sociedade burguesa. Ele foi um poeta que constantemente refletiu sobre as possibilidades políticas e históricas da imaginação. Para Blake, a poesia é a imposição ativa da imaginação ou da fantasia nas lutas contra os valores e instituições dominantes. Lançando o poeta no duplo papel de visionário e de voz da condenação, ele atribuiu um poder de utopia e negação à linguagem poética.

É essa interação entre utopia e negação, imaginação e crítica que torna a poesia de Blake pertinente para as teorias sociais e estéticas de pensadores como Ernst Bloch e Herbert Marcuse, Walter Benjamin e T. W. Adorno. Neste ensaio, examinarei algumas perspectivas amplas sobre a arte que vêm dessa tradição do "marxismo crítico", por meio da análise de um poema de *Canções da experiência*. A leitura deve tanto à hermenêutica e ao pós-estruturalismo quanto aos escritos estéticos da Escola de Frankfurt.[3]

1 Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos e Vagner Camilo.

2 Este ensaio é parte de um capítulo sobre William Blake que se encontra em meu *Culture and domination*, publicado pela Cornell UP (J. B.).

3 As figuras associadas à Escola de Frankfurt produziram, de fato, a mais importante crítica de poesia que existe na tradição marxista. Ver, especialmente, Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Trad. Harry Zohn (Londres, 1973); e Theodor W. Adorno, "*Lyric poetry and society*", *Telos*, 20 (Summer 1974), p. 56-71.

De Bloch, tomei a expressão "utopia concreta". Com ela, Bloch quis dizer que as possibilidades utópicas estão latentes na liberdade e na auto-organização que os grupos e classes sociais possuem, intermitente e fragmentariamente, em sua existência cotidiana, experiências políticas, mitos e empenho artístico.[4] Essas tendências latentes têm como herança todos os esforços inacabados ou abortados, na história, para propagar justiça e felicidade. A herança da utopia é, portanto, uma história descontínua que precisa ser construída a partir das tradições culturais e das lutas e revoltas populares do passado. A questão que nós podemos extrair das reflexões de Bloch é esta: *de que modo a poesia é portadora da esperança utópica, dessa latência histórica que está ao mesmo tempo dentro e além da sociedade*?

De Marcuse, tomarei emprestada a tese sobre arte e literatura desenvolvida em seu último trabalho publicado – *A dimensão estética*: "A lógica interna da obra de arte acaba no surgimento de uma outra razão, uma outra sensibilidade, que desafia a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes".[5] A expressão "acaba no surgimento de" sugere, em primeiro lugar, que a arte é utópica na medida em que antecipa novas ordens de razão e de sensibilidade, que só podem ser garantidas pela ação política e pela transformação social, e, em segundo lugar, que a antecipação utópica é, todavia, concreta na medida em que se origina do que é realizado esteticamente na obra de arte. A tese de Marcuse leva a uma segunda questão sobre lírica e sociedade: *como a "lógica interna" do poema manifesta, ao mesmo tempo, uma lógica contrária às interações restritivas organizadas pela sociedade?*

Enquanto Bloch e Marcuse ajudam a estabelecer as finalidades da interpretação e a figurar as questões que um estudo sociologicamente crítico da poesia precisa tratar, as próprias reflexões estéticas deles apoiam-se em suposições abertas à contestação proveniente de muitas direções na teoria recente da interpretação e da arte. Bloch sustenta que as grandes obras artísticas são, em parte, ideologia, em parte utopia autêntica. A primeira tarefa da análise é dissolver a carapaça ideológica da obra, expondo os modos pelos quais ela serve a interesses mais particulares do que gerais e legitima as formas de dominação que prevalecem em sua própria sociedade; uma vez que essa carapaça ideológica é dissolvida, o âmago utópico da obra poderia, supostamente, resplandecer; um núcleo radiante de significados e imagens que expressam as lutas e esperanças da

4 Ver BLOCH, Ernst. "*Karl Marx and humanity: the material of hope*" e "*Upright Carriage*, *Concrete Utopia*". In: *On Karl Marx* (Nova York, 1971), p. 16-45 e 159-73, respectivamente.

5 Ver MARCUSE, Herbert. *The aesthetic dimension: toward a critique of marxist aesthetics* (Boston, 1978), p. 7. (*A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.)

humanidade. A concepção de interpretação de Bloch partilha, com a hermenêutica de Heidegger e de Gadamer, a compreensão de que os significados culturais só emergem das obras historicamente situadas e são apropriados apenas em contextos historicamente situados, mas ele tende a ver os significados *válidos* da cultura como um repositório semântico que se preserva intacto através de períodos e épocas históricas. Daí a noção questionável de que a interpretação pode, com segurança, separar o aspecto válido e verdadeiro de uma obra de seu aspecto ideológico e falso. A crítica contemporânea, na esteira de Heidegger e, mais recentemente, do pós-estruturalismo e da desconstrução, levanta um problema inescapável referente à nossa própria recepção da arte e da literatura do passado, a saber: não há, na verdade, base de significado ou posição segura sobre a qual possamos, com certeza, extrair as significações válidas de uma obra.

As reflexões estéticas de Marcuse acentuam a unidade da forma. Em toda a sua obra, ele transcreve, em termos socialmente críticos, a experiência estética que foi a base da estética burguesa desde Schiller. Marcuse atribui o poder utópico e negativo da arte ao nítido contraste que os indivíduos experimentam entre a unidade ou harmonia que eles apreendem na obra de arte e a desarmonia e conflito que caracterizam as relações sociais que eles encontram na vida cotidiana. A noção de harmonia formal do trabalho artístico tem sido contestada por uma série de teorias contemporâneas da dinâmica formal e significante dos textos literários. A transação entre escrita e leitura, entre o texto poético e sua recepção, creio eu, não pode mais ser frutiferamente descrita como a apropriação interior pelo sujeito de uma harmonia exteriormente percebida de elementos sensoriais e simbólicos.

Sem o compromisso de resolver o problema que a hermenêutica e o pós-estruturalismo colocam para o pensamento estético do marxismo crítico, esbocei os problemas relevantes para esclarecer os pressupostos de minha leitura de Blake. Pois o meu interesse é transpor o problema da relação entre lírica e sociedade e do poder utópico-negativo da poesia para a questão da linguagem poética, da poesia como uma prática de linguagem e da interação de escrita e leitura.

A leitura que apresentarei de "Uma árvore de veneno" é orientada por três conjuntos de proposições destinadas a estimular esse diálogo entre a teoria social crítica e a teoria literária contemporânea:

(1) A dialética social da arte não vem do conflito entre uma realidade dividida e uma obra unificada, mas toma antes a forma de um conflito *no interior da* obra. Por isso, a contralógica social que o poema manifesta resulta da contradição interna do poema como *texto*, não da totalidade do poema como *bela aparência*. A literatura é uma prática

que age sobre a linguagem. O texto entra em uma complexa, mas determinada, relação com o mundo social, porque a linguagem é o verdadeiro fundamento da interação social. O poder utópico da poesia se origina de suas conexões concretas, como uma prática de linguagem, com a realidade social e política do momento, mais do que de qualquer capacidade para refletir essas conexões ou se pôr acima delas.

(2) A linguagem poética solicita, incita, exige uma leitura, uma leitura que, ao mesmo tempo, permite que os efeitos de condensação poética irrompam no poema e que vincule esses efeitos à situação ou ato da própria escrita. Ler implica sempre esse duplo movimento – receptividade para com a linguagem, que é polivalente e sobredeterminada, e momentos de decisão em que a polivalência e a sobredeterminação são relacionadas novamente ao lugar ou situação de que o poema se originou. Minha perspectiva, aqui, será a de que esse lugar da gênese do poema é social. Pode-se fazer uma analogia entre a leitura de poesia e a interpretação psicanalítica. O analista escuta com o que Freud denominou de "atenção suspensa" ou "flutuante", a fim de ouvir o que reverbera no discurso do sujeito e em seus silêncios; do outro lado do diálogo, o sujeito é premido para o que Lacan chamou de "momento de concluir", em que ele ou ela sente a pressão do inconsciente e o integra em seu discurso real com o analista, permitindo que o inconsciente interrompa as falsas "conclusões" que até então tinham resistido a ele. Os dois lados da leitura de poesia são uma dialética dessa ordem, entre a atenção flutuante e o momento de concluir. O leitor, entretanto, se assemelha mais ao paciente do que ao analista, na medida em que as interpretações, geralmente em nome de sua própria coerência, tendem a resistir aos efeitos do texto poético. Isto não implica argumentar a favor do adiamento indefinido das decisões interpretativas. Essas decisões sempre ocorrem, mesmo quando são dissimuladas, como na retórica da crítica desconstrutivista. Todo momento de concluir interpretativo liga a interpretação e o texto como os dois lugares histórica e socialmente situados de experiência estética.

(3) A transação entre escrita e leitura é, assim, o embate entre a situação social de produção e a de recepção literárias. O problema da ideologia é mais bem focalizado nesse embate e nessa transação. A arte e a literatura se tornam enredadas nas lutas ideológicas vitais do presente por meio do conflito de interpretações, dos esforços em disputa para entender os textos da herança cultural, concreta e reflexivamente. A experiência estética não é dada, mas *formada* no jogo entre escrita e leitura. A herança cultural não é dada, mas *construída*. Essa herança se torna investida de significado para o presente por meio do conflito de interpretações.

“Uma árvore de veneno”

Primeiramente, vamos reproduzir o poema na íntegra:

A Poison Tree	**Uma árvore de veneno**	**Uma árvore venenosa**
I was angry with my friend: *I told my wrath, my wrath did end.* *I was angry with my foe:* *I told it not, my wrath did grow.*	Zanguei-me com meu amigo: A ira cessou, eu a digo. Com o inimigo zanguei-me: A ira cresceu, eu calei-me.	Tive ódio do meu amigo: Falei, meu ódio acabou. Tive ódio de um inimigo: não disse, o ódio aumentou.
And I water'd it in fears, *Night & morning with my tears;* *And I sunned it with smiles,* *And with soft deceitful wiles.*	E a reguei de alma sombria Com meu pranto noite e dia; E a expus ao sol de gentis Risos e falsos ardis.	Dia e noite, com temor, Eu, com meu pranto, reguei-o; Ao doce riso, ao calor De gentis ardis, deixei-o.
And I grew both day and night, *Till it bore an apple bright.* *And my foe beheld it shine,* *And he knew that it was mine.*	E cresceu noite e manhã, Dando luzente maçã; Ao ver o brilho que tinha, E sabendo que era minha,	E crescendo, noite e dia, Maçã brilhante medrou. O inimigo a cobiçou, Mas só a mim pertencia.
And into my garden stole, *When the night had veil'd the pole;* *In the morning glad I see/* *My foe outstretch'd beneath the tree.*	Veio o inimigo ao pomar Após a noite tombar. Bem cedo o vi, com agrado, Ao pé da árvore estirado.*	A furto, invadiu meu horto Quando ainda escurecia. De manhã, eu, co' alegria, Junto à árvore, o vi morto.

Depende-se muito aqui da relação da primeira estrofe com o restante do poema, à medida que ele expõe o que aconteceu à ira que não foi comunicada ao inimigo. Toda vez que alguém lê o poema, creio eu, a primeira estrofe tem a força de uma afirmação moral. O tempo passado estabelece a dupla perspectiva da ação de Blake *naquele tempo* e de seu julgamento *agora*. O perigo ou a infelicidade de uma ira que cresce, em

* Esta tradução é de Paulo Vizioli, in BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 68-9. Apresentamos uma tradução alternativa que, apesar de não respeitar o esquema rímico do original, preserva certa imagem central para a análise de Brenkman, que foi alterada na tradução de Vizioli. É o caso de “*fears*”, traduzido por “alma sombria”, no início da segunda estrofe. (Nota dos tradutores).

comparação com uma ira que acaba, estabelece uma série de valores ou preferências que é quase evidente. E tudo isso é confirmado no relato da angústia resultante que ele experimentou e do dano que ele causou ao seu inimigo. Lê-se o poema como uma espécie de confissão em que o Blake que fala partilha com o leitor um julgamento reflexivo sobre as ações de Blake no passado, ancorado na visão de que falar sobre o ódio é saudável e de que não falar sobre ele é prejudicial, até mesmo autodestrutivo.

Num outro extremo, entretanto, emerge uma leitura que contraria essa em todos os seus detalhes. Os dois últimos versos do poema, rompendo o consistente tempo passado do restante, podem ser tomados pelo seu valor de face: "Na manhã alegre, eu vejo/ Meu inimigo estirado debaixo da árvore". É uma alegria transcendente! Ele obteve sua satisfação e sua ira finalmente se expressou, produzindo o prazer absoluto de ver seu inimigo destruído. Alguém poderia tentar evitar essa leitura argumentando que a expressão "alegre eu vejo" não está realmente no tempo presente, mas é antes uma construção elíptica, algo como "feliz fiquei de ver". Mas a leitura amoral do poema se baseia em outros aspectos de sua estrutura total. Em primeiro lugar, há duas oposições na primeira estrofe, não só entre comunicar ou não a ira, mas também a diferença entre amigo e inimigo, sugerindo que não há meios não destrutivos de exprimir o ódio ao inimigo, mas que ele precisa ser representado. Em segundo lugar, as palavras e a sintaxe do poema não são particularmente investidas de conotações afetivas; o tom é uniforme e essa segunda leitura o mantém assim, ao construir a primeira estrofe não como uma afirmação moral, mas como uma declaração de fato: o ódio pode ser expresso e imediatamente dissipado em relação a um amigo, mas não em relação a um inimigo. De fato, pode-se levar esta leitura à sua conclusão lógica e dizer que o poema como um todo, longe de ser uma confissão, se parece mais com uma série de instruções sobre como trapacear um inimigo e sentir alívio, até mesmo regozijo.

Cada uma dessas leituras pode responder por si mesma, colocando no mesmo patamar os vários detalhes do poema. Nesse sentido, o poema gera ambas as leituras. No entanto, nenhuma leitura pode responder pela possibilidade da outra, exceto para declarar que ela é produto de uma interpretação errônea; elas só podem acusar-se entre si de moralismo ingênuo e amoralidade, respectivamente. Por outro lado, tampouco é adequado se contentar com esses resultados e declarar a indecisão formal ou lógica do poema, uma pura oscilação entre dois significados mutuamente excludentes. Pois essa indecisão também representa duas situações contrárias de experiência, remorso e não remorso, condenação e frieza, constituindo um impasse ético que a leitura do poema não precisa ainda aceitar, isto é, decidir afirmar.

A própria uniformidade de tom do poema permite a cada leitura investi-lo com os afetos apropriados a ela. Na primeira leitura, o poema adquire o solene espanto de testemunhar uma ação que o próprio falante tem dificuldade de acreditar que cometeu. A segunda leitura, por outro lado, aceita o valor em face do júbilo final do falante e, por sua vez, investe a superfície atonal do poema com a conotação de frieza. O tom se torna sintoma de um regozijo derivado de uma emoção totalmente diferente, isto é, a ira que teve de seguir seu caminho por elaborados desvios a fim de se manifestar no logro fatal do inimigo. O *conceito* [*conceit*][6] que dá ao poema seu título é a imagem dessa transformação tortuosa da cólera em temor, em má-fé e, finalmente, em logro:

E a reguei de alma sombria
Com meu pranto noite e dia;
E a expus ao sol de gentis
Risos e falsos ardis.

E cresceu noite e manhã,
Dando luzente maçã.

Sem fazer referência a um julgamento moral contra a má-fé e o logro, descobrimos, na imagem de regar a ira (árvore) e expô-la ao sol, uma cisão presente no sujeito entre seu sentimento interior (medo) e as demonstrações exteriores de fraternidade (gentis risos, falsos ardis) que, a partir daquele momento, impede qualquer relação direta entre emoção e ação. Essa distorção da experiência não está sujeita a uma condenação moral, no sentido de um julgamento contra o próprio falante, pois ele não fez uma escolha que pudesse ser julgada. Ele sofreu os efeitos de uma cólera que não pode imediatamente se expressar e se resolver.

O conceito [*concept*] da árvore de veneno,[7] estendendo sua simplicidade e completude ao longo das últimas três estrofes como um todo, não obstante, tem em seu

6 Diferentemente de *concept*, o termo *conceit*, embora traduzido por *conceito*, deve ser tomado no sentido de *agudeza,* como bem observou João Adolfo Hansen, a quem registramos nosso agradecimento. (Nota dos tradutores).

7 Se se fosse buscar o significado da imagem em sua fonte bíblica para suprir o que está faltando no conceito [*concept*], o poema poderia ser concebido como sátira do mito edênico. Deus se tornaria o falante, e a espécie humana, o inimigo seduzido pela tentação de algo invejável.

centro um elemento indeterminado – a “maçã brilhante”. Todos os outros elementos isolados da imagem que equiparam a cólera não declarada a uma árvore facilmente encontram seus equivalentes apropriados. Dentro da lógica do conceito [*concept*], a imagem da maçã é apenas vagamente motivada, como pela ideia de que ela é o “fruto” da ira. O significado de “maçã brilhante” é, de outra maneira, não passível de especificação do ponto de vista do próprio conceito [*concept*]. Ela poderia ser qualquer coisa – um objeto, uma situação, uma pessoa –, contanto que preenchesse uma condição geral: a de que fosse, aos olhos do inimigo, um *bem invejável* do falante. Aqui, a indeterminação é um exemplo extremo de condensação metafórica. Mil e uma narrativas poderiam ser contadas que girassem em torno de um episódio em que o inimigo de um personagem, pensando que está prestes a despojar o protagonista de um bem valioso, cava sua própria ruína:

> Ao ver o brilho que tinha,
> E sabendo que era minha,
>
> Veio o inimigo ao pomar
> Após a noite tombar.

Essas linhas resistem a uma leitura moral do poema mais do que qualquer outro trecho, pois mostram que se poderia contar com esse inimigo para tentar roubar o sujeito de seu bem. Blake havia calculado exatamente quais seriam as ações e reações de seu inimigo, tendo imputado ao outro o mesmo antagonismo destrutivo que havia descoberto dentro de si mesmo. Essa igualdade entre protagonista e antagonista leva a leitura moral a perder sua força. A aparente diferença entre protagonista e antagonista foi dissolvida em uma identidade essencial entre um e outro.

A essa altura, a indeterminação da maçã e a natureza prototípica da narrativa produzem uma significação que excede a compreensão tanto da leitura moral quanto da amoral. A história do poema é abstrata, mas não no sentido de que ela *é* uma abstração. Ao contrário, revela a forma de abstração que é historicamente específica da sociedade capitalista. A narrativa prototípica e a imagem da “maçã brilhante” são como um vórtice que traga tudo para dentro de si mesmo. Qualquer coisa poderia ser o bem invejável em torno do qual gira a luta de morte entre Blake e o inimigo. A possessão não é meramente um elemento do antagonismo entre eles, mas sua causa; a possessão pré-forma, socialmente, a relação entre um e outro como uma relação de igualdade e inveja, sendo seu espelhamento mútuo tão completo que o protagonista

precisa apenas imputar, de forma calculada, seus próprios objetivos e motivos ao outro a fim de tornar seu esquema um sucesso. As condições da imagem-narrativa central, em outras palavras, são, de fato, preenchidas apenas nas condições sociais do capitalismo, em que o individualismo possessivo não é senão a manifestação ideológica e caracterológica de uma prática de troca em que tudo, ou seja, *qualquer* objeto, situação ou pessoa é passível de uma designação econômica de valor que é, então, a mesma para todos os indivíduos, e se torna algo a ser possuído. É somente nessas condições que a igualdade dos indivíduos necessariamente toma a forma de antagonismo entre indivíduos. A inveja, um termo tomado de empréstimo à ética das sociedades pré-capitalistas, é antes um nome para a lei fundamental de interações na sociedade capitalista como um todo.

O poder extraordinário deste poema simples deriva do jogo da imagem da "maçã brilhante" que é, ao mesmo tempo, a mais abstratamente indeterminada e a mais concreta imagem socialmente determinada do poema. O movimento expresso da imagem possui três momentos distintos. No primeiro, como um elemento do conceito [*concept*], a "maçã brilhante" representa *o efeito do ódio não expresso*, um resultado a que se chegou no curso dos eventos narrados. No segundo, e ao contrário do anterior, como uma metáfora do processo social de abstração que constitui a inter-relação e interação de indivíduos, a "maçã brilhante" representa a *causa do antagonismo* da qual se originou a narrativa. O conceito [*concept*] substitui o efeito pela causa. A "maçã brilhante" é, então, no terceiro momento de sua figuração, o tropo denominado metalepse. A metalepse toma a forma aqui de uma contradição entre *o que é narrado* e a *própria narrativa*, pois descobrimos a causa social da narrativa do poema na imagem que, inicialmente, representou o efeito psicológico do que foi narrado, isto é, a ira não expressa do falante. Para acompanharmos essa guinada figurativa na linguagem do poema, operamos uma ruptura entre as duas leituras, a moral e a amoral, que o texto engendrou.

Em "Uma árvore de veneno", a crítica da sociedade burguesa é expressa não tematicamente, mas na própria articulação do texto e na dinâmica que ela provoca. A teoria linguística estabeleceu a distinção entre o *énoncé* (enunciado) do texto e a *énonciation* (enunciação), ou seja, entre o que é dito e o ato de dizê-lo. Em nosso contexto, a terminologia original de Roman Jakobson basta, distinguindo o *evento narrado* e o *evento de fala*. No nível do evento narrado de "A árvore de veneno", uma ira não expressa resulta na destruição de um antagonista seduzindo-o por meio de um bem invejável. O evento de fala do poema, insisto, deveria ser compreendido em termos sociais e, mesmo, políticos. O texto gerou duas leituras conflitantes e irreconciliáveis, cada qual apreendendo o status do poema como evento de fala de um modo

específico: como uma confissão ou julgamento moral, de um lado, e como apresentação fria do fato ou cenário para uma ação destrutiva, de outro. Nenhuma dessas leituras pode ser o verdadeiro entendimento do texto, pois nenhuma pode explicar ou cancelar a outra. Nossa interpretação foi forçada a ir além da leitura moral e da amoral. O poema deve antes ser interpretado em termos da produção dessas duas leituras parciais e cegas. Ele gera essas leituras porque elas correspondem aos dois polos da consciência ética por meio dos quais os indivíduos realmente vivenciam as relações sociais do mundo capitalista. A leitura moral corresponde a uma falsa moralidade de boa vontade e honestidade – que teria sido, a propósito, o alvo simples de uma sátira, se Blake tivesse conservado o título do poema tal como ele aparece no caderno de notas de poema: "Tolerância cristã"! A leitura amoral, por outro lado, corresponde àquela forma de individualismo em que os homens, tendo-se tornado intercambiáveis, são privados da própria individualidade em nome da qual agem.

A dialética do texto consiste em impor as leituras moral e amoral, que representam os dois polos da experiência ética na sociedade burguesa, e, então, forçar essas duas leituras de volta à figura da "maçã brilhante", para que o leitor entenda o poema. Ambas as leituras estão condenadas ao fracasso, já que tomam a "maçã brilhante" antes como o efeito da ira do que como a causa social do antagonismo entre os indivíduos. A metalepse, ao depreender nossa interpretação das duas leituras, dá forma – ou figura – à diferença entre esse ato de fala poética e a ética vivida na sociedade burguesa.

Permitam-me explicar essa formulação sobre a forma poética, contrastando os resultados da análise com a posição que Marcuse defende. Para ele, a experiência estética marca a diferença entre o real e o possível, apresentando uma imagem ou aparência cuja completude a separa das condições existentes e das experiências prevalecentes da vida social. A arte é sublimação no sentido de que ela transforma o real em bela aparência; acompanhar essa sublimação estética, argumenta Marcuse, é um processo de dessublimação que ocorre na percepção estética:

> A transcendência da realidade imediata despedaça a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde. Assim, com base na sublimação estética, tem lugar uma *dessublimação* na percepção dos indivíduos – em seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes.[8]

8 MARCUSE, Herbert. *The aesthetic dimension*. Op. cit., p. 7-8. (Trad.: p. 20-1.)

Ora, “Uma árvore de veneno”, de Blake, de fato invalida as formas dominantes da experiência e da consciência ética, as que estão incrustadas nas práticas e interações socialmente organizadas da sociedade burguesa. O poema realiza isso não por meio da bela aparência do todo estético, mas pela contradição presente no texto entre as leituras que ele gera e a gênese dessas leituras. As “normas, necessidades e valores dominantes” que o poema nega são tão essenciais às operações internas do texto, quanto inerentes à vida social. O que é sentido, pensado e julgado dentro das formas históricas da consciência ética que o sujeito burguês precisa viver é parte da dimensão estética do poema, aqui como a dinâmica das leituras que corresponde à polaridade em tal consciência ética. Não é a unidade, mas a divisão ativa do texto que invalida essas formas socioéticas.

Da mesma forma, o poder utópico do poema reside não na sua proteção de uma aparência estética de inteireza, mas em seu ato concreto de fala. A concretude da utopia, entretanto, não consiste, como concebia Bloch, no repertório de imagens de felicidade e liberdade. O utópico está mais completamente vinculado ao negativo. O poema anuncia a necessidade de uma consciência ética que não pode ainda ser vivida e representada, mas o faz na fratura entre *énoncé* e *énonciation*. A dimensão utópica do poema é encenada em uma fala poética que manifesta a luta entre as condições sociais da fala do poeta e as possibilidades latentes de fala. O movimento de figuração, por meio dos três momentos do tropo da “maçã brilhante”, invalida as duas leituras capazes de dar ao evento narrado (*énoncé*) e ao conceito (árvore = ira) consistência e, dessa maneira, nega aquelas formas de experiência ética que podem ser vividas no contexto social do poema. O que o poema diz é negado no seu ato de dizê-lo. O que chamei de forma ou figura poética é aqui apenas essa diferença entre *énoncé* e *énonciation*, uma encenação da divergência entre o real e o possível, o vivido e o utópico. “Uma árvore de veneno” aponta para um futuro em que sua própria história e seu modo de narrá-la não seriam mais necessários.

A lógica interna da escrita de Blake não é a de um monumento cultural separado do tempo e da mudança. Justamente por isso, uma leitura historicista de Blake, que visasse apenas a “situá-lo” em “seu próprio tempo”, esqueceria que o futuro é uma dimensão indispensável do diálogo poético de Blake com o tempo e a história. A construção socialmente crítica da herança cultural evita tanto a ideia de que a arte está acima da história, quanto a de que a arte está simplesmente limitada a seu próprio tempo. Quando Marx contrastou as revoluções burguesas do século XVIII com as proletárias do XIX, ele viu, em cada qual, uma desarmonia específica de forma e conteúdo:

> A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão de recordações da história antiga para se iludirem quanto ao próprio conteúdo. A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século XIX deve deixar que os mortos enterrem seus mortos. Antes a frase ia além do conteúdo; agora é o conteúdo que vai além da frase.[9]

Blake se situa entre as realidades das revoluções burguesas e as possibilidades da revolução socialista. Historicamente, ele é um poeta das Revoluções Francesa e Americana. Diferentemente das revoluções que mexeram com sua imaginação, sua prática poética não para abruptamente, enrijecendo as formas de liberdade e destruindo os conteúdos de liberdade. Blake *não* era de seu tempo. Sua poesia reivindicava um futuro a que as revoluções burguesas tiveram de resistir. Concluo com essa justaposição de Blake e Marx, de política da poesia e de poética da história, não para colocar Blake dentro do quadro de referência de Marx, mas para situar Marx dentro de um processo político e cultural que inclui, como um momento produtivo e profético, a poesia de Blake. Isso se torna ainda mais necessário em nosso próprio momento histórico. O que, para Blake, era um futuro que prometia libertá-lo de seu presente desapareceu no tecido de nossa própria herança política e cultural. Olhamos de volta para Blake através de um grande espaço vazio, na medida em que vivemos uma realidade que existe porque as revoluções proletárias do século XIX não tiveram êxito. Somos mais os herdeiros da realidade restritiva de Blake do que do futuro imaginado por ele. Dito de outro modo, sua poesia ainda nos fala porque ainda não nos libertamos para ouvi-la.

John Brenkman é professor de literatura norte-americana e literatura comparada na The City University of New York – CUNY, onde dirige o Seminário EUA-Europa no Baruch College. Foi editor-fundador da revista *Social Text*. É autor de *Culture and domination* (Cornell UP) e *Straight male modern: a cultural critique of psychoanalysis* (Routledge), entre outros títulos. Contribuiu com o ensaio "*Innovation: notes on nihilism and the aesthetics of the novel*" para o volume 2 de *The novel. Themes and forms*, obra coletiva editada por Franco Moretti (Princeton UP), sendo ainda autor de mais de cinquenta ensaios e artigos. Colaborou para o blog http://www.greatissuesforum.org/ (Seminar@The Forum).

9 MARX, Karl Marx. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Nova York, 1963), p. 18. (Ed. bras. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Trad. rev. por Leandro Konder. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 24.)

Sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira: Antonio de Macedo Soares (1838-1905)

Luiz Roberto Cairo

Resumo: O presente trabalho pretende refletir sobre o americanismo ou instinto de americanidade, sentimento de pertença ao continente americano, que se manifesta paralelamente à construção da nacionalidade na literatura, conforme se observa na leitura de textos de críticos românticos brasileiros, como Macedo Soares. **Palavras-chave:** instinto de americanidade, romantismo brasileiro, Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905).

Abstract: *This work intends to reflect on the American feeling or instinct of American identity, sense of collective belonging to the American continent, which is manifested in parallel with the construction of the nationality in Brazilian literature, as seen in the texts of romantic Brazilians critics, such as Macedo Soares.* ***Keywords:*** *instinct of American identity, Brazilian Romanticism, Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905).*

Como brasileiro, uma questão que sempre me intrigou diz respeito a nossa condição americana que, frequentemente, é escamoteada. Americanos são os falantes de línguas espanhola, francesa e inglesa que habitam a América, ou seja, os outros, enquanto nós somos simplesmente brasileiros. Em algum momento, perdemos nossa dimensão continental, talvez até pela extensão territorial, uma vez que ocupamos 70% do espaço sul-americano. O Brasil é uma nação verdadeiramente *sui generis*, que não costuma se identificar nem tampouco se ver como América, pois a expressão é sempre usada para nomear a América Hispânica, o Canadá, e principalmente os Estados Unidos da América do Norte.

O olhar do brasileiro em relação à condição de americano, ou simplesmente o modo que o brasileiro se identifica ou não se identifica com os demais povos do continente americano, funciona mesmo como preâmbulo para as considerações que passo a discorrer ao longo deste texto em que procuro refletir sobre o americanismo na crítica literária brasileira, em particular nos textos do crítico romântico Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905).

O termo *americanismo*, no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, tanto pode significar "admiração, mania ou imitação das coisas e do estilo de vida da América", "tudo aquilo que caracteriza o continente americano, especialmente os Estados Unidos da América, ou que se relaciona com suas instituições, cultura, tradição etc.", quanto "conjunto de ciências e estudos que têm por objetivo o conhecimento do continente americano", ou ainda, como sinônimo de americanidade, no sentido simplesmente de "sentimento de apreço pelo continente americano".[1]

Americanismo ou americanidade são expressões que vêm de *americano*, significando dentre outras acepções: "relativo à América ou a qualquer país desse continente, ou o que é seu natural ou habitante", podendo ainda expressar "relativo aos Estados Unidos da América, ou o que é seu natural ou habitante; estadunidense, norte-americano, ianque". Essas expressões não devem, porém, ser confundidas com *americanização*, que significa "ato ou efeito de americanizar-se", mais precisamente, no contexto em que vivemos, ação ou efeito de "tornar(-se) semelhante aos americanos, especialmente os dos Estados Unidos da América; adaptar(-se) aos modos, costumes ou estilo de vida dos americanos, especialmente os dos Estados Unidos da América".[2]

***A**mericanidade* ou mesmo *instinto de americanidade*, como costumo nomear, significa, se tomarmos o signo *instinto* no sentido dicionarizado de "impulso interior

1 HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 187.

2 Idem.

independente da razão e de consideração de ordem moral que faz o indivíduo agir",[3] ou simplesmente de intenção, de "sentimento de pertença à América",[4] que se manifesta tanto em textos poéticos de autores que escreveram no Brasil desde os tempos coloniais, quanto em textos da crítica literária brasileira do momento romântico, quando já não aparece tão espontaneamente, mas, arrisco dizer, de maneira mais consciente e programada, contribuindo para a formação da identidade de uma literatura então em construção, caminhando passo a passo com o que Machado de Assis chamou de instinto de nacionalidade, no clássico ensaio "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" (1873), ou seja, "certo sentimento íntimo", que torna o escritor brasileiro "homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço",[5] conforme constatação feita no mesmo texto de que: "Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional".[6]

Daí a necessidade de voltar o olhar para este instinto na tentativa de traçar uma possível genealogia do conceito de americanidade, que, embora estivesse tão presente no momento romântico, parece ter-se esmaecido na memória dos brasileiros e mesmo ao longo da história de sua literatura tão pontuada de signos americanos, como: *A confederação dos Tamoios* (1856), de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82); *A lágrima de um caeté* (1849), de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-85); *As americanas* (1856) e *Colombo ou O descobrimento da América* (1854), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-91); *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79); *Iracema* (1865), de José de Alencar; os "poemas americanos" de *Primeiros cantos* (1846), *Segundos cantos* (1848), *Últimos cantos* (1851) e *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias (1823-64); *O livro e a América* (1870), de Castro Alves (1847-71); *Vozes da América* (1864) e *Anchieta ou O evangelho da selva* (1875), de Fagundes Varela (1841-75); *O guesa errante* (1874-7), de Sousândrade (1832-1902); *Americanas* (1875), de Machado de Assis (1839-1908); e tantos outros.

Em artigo publicado n'*O Estado de S. Paulo*, de 13 de novembro de 1977, sob o título "Cristóvão Colombo", o crítico e historiador Hélio Lopes (1919-92) definiu o

3 Idem, p. 1627.

4 BERND, Zilá e CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 5.

5 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa* (Org. A. Coutinho), vol. III. Rio de Janeiro, 1962, p. 804.

6 Idem.

americanismo como uma exaltação do continente americano, visto como um dos aspectos do nacionalismo romântico brasileiro. O americanismo vem à tona, do seu ponto de vista, "Quando os nossos poetas ou romancistas engrandecem a própria terra, reassumem a visão paradisíaca das crônicas e dos poemas dos séculos coloniais, realçando ou acrescentando-lhes agora a melodia nova do orgulho do berço e da posse".[7]

Esta tendência não se restringiu, contudo, aos limites das terras brasileiras apenas, mas se estendeu principalmente pela América Latina, a ponto de Lopes considerar a existência de dois ângulos distintos no americanismo: "[...] o culto da natureza virgem e grandiosa, não necessariamente exótica em oposição à natureza europeia, embora esta fisionomia se possa distinguir, e o culto dos heróis nacionais. Confluem estes dois ramos para a exaltação única da Liberdade".[8]

Vale ressaltar, porém, o fato curioso de que ele viu neste americanismo dos românticos brasileiros uma usurpação mesmo do termo América dos hispano-americanos, ao registrar que: "Tomamos então para nosso uso a cordilheira dos Andes, o condor e os vulcões. E chega-se a roubar o próprio nome da América para restringi-lo ao Brasil".[9]

Exemplificando com o poema *Anchieta ou O evangelho na selva* (1875), de Fagundes Varela, no qual a América se apresenta primeiro, no Canto II, como uma reminiscência clássica, bíblica, da terra prometida, e no fechamento do poema, no Canto X, confundindo-se com o Brasil, aos olhos de Anchieta moribundo, ela aparece como "o império da Lei, – a majestade/ Suprema da Justiça", casando-se "com os ideais românticos também quando se caminha para o passado, na revivescência das lendas primitivas, na procura do berço das raças antigas".[10]

No fundo, Lopes procura mostrar, apoiado no texto *De la Poesía en el Brasil* (1855), do escritor espanhol Juan Valera y Alcalá Galiano (1824-1905), cujos fragmentos foram publicados na revista *O Guanabara* (1849-56), a existência de uma épica romântica brasileira, pouco explorada pelos pesquisadores da nossa literatura, da qual o poema *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto-Alegre, pode ser visto como um dos produtos mais significativos, e que é fruto do gosto português, pois, de acordo com

7 LOPES, Hélio. Cristóvão Colombo. In: *Letras de Minas e outros ensaios* (Org. Alfredo Bosi). São Paulo: Edusp, 1997, p. 283.

8 Idem.

9 Idem.

10 Idem, p. 284.

a avaliação de Fidelino Figueiredo (1889-1967), "o feito de Colombo não despertou na Espanha uma épica de aventura marinha como a tiveram os portugueses".[11]

A observação de Lopes diz respeito principalmente aos textos poéticos românticos; no entanto, venho observando que, também na crítica, quase todos os textos da fase que costumo chamar dos Bosquejos, Parnasos e Panteons, o americanismo, de alguma forma, estavam presentes em diferentes graus, ao lado do instinto de nacionalidade, haja vista o "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil" (1836), de Domingos José Gonçalves de Magalhães, publicado em Paris, na *Niterói, Revista Brasiliense* (1836), ou mesmo "Da nacionalidade da literatura brasileira" (1843), de Santiago Nunes Ribeiro (?-1847), publicado no *Minerva Brasiliense* (1843-5), ambos tidos como verdadeiros manifestos da literatura brasileira romântica.

Nesta mesma direção, Afrânio Coutinho em *A tradição afortunada*, ensaio memorável sobre o espírito de nacionalidade na crítica brasileira, já havia observado que, na primeira metade do século XIX, "[...] a literatura brasileira – para ser brasileira ou nacional, como queriam os escritores inspirados pela poética romântica – tinha que olhar em torno e reproduzir a paisagem *americana* a fim de adquirir a cor local necessária à sua caracterização nacional".[12]

No momento romântico, conforme verbete da *Enciclopédia de literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, chegou-se mesmo a constatar o uso do termo *americanas* como designação de um tipo de produção poética:

> Termo geralmente usado durante o romantismo, no Brasil, para designar a produção literária, particularmente de poesia, tendo em vista caracterizar o aspecto *americano* ou *brasileiro* daquela poesia. Indica a tendência nacionalista ou antilusa daquela época que procurava acentuar a incorporação dos aspectos locais (costume, flora, paisagem) à literatura. O próprio Almeida Garrett, no prefácio do *Parnaso Lusitano*, conclamou os escritores brasileiros a usarem mais a Natureza brasileira nas suas produções literárias. Entre outros, Gonçalves Dias e Machado de Assis empregaram a denominação *poesias americanas* para designar uma parte de sua produção poética, seguindo a tendência geral.[13]

11 Idem.

12 COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1968, p. 67.

13 COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de (Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001, 2. ed. rev., ampl. e ilustr. (Coord. Graça Coutinho e Rita Moutinho), v. 1, p. 222.

Esta tendência americanista, de feição nacionalista ou antilusa, tem uma dimensão continental, na medida em que se observa a publicação de antologias que expressam esse sentimento, também na América Hispânica: *América poética*, *Colección escojida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo* é uma delas. Organizada pelo crítico argentino Juan María Gutiérrez, esta antologia teve sua primeira edição em fascículos, publicados, entre fevereiro de 1846 e junho de 1847, pela Imprensa de *El Mercurio*, de Valparaíso, no Chile, e a segunda edição, já no formato de livro, em 1866, publicada pela Imprensa de Mayo, de Buenos Aires. *América poética* reúne poemas de 53 poetas, sendo catorze da Argentina, onze do México, cinco do Chile, cinco do Uruguai, quatro de Cuba, três da Bolívia, três da Colômbia, três do Peru, três da Venezuela, um do Equador e um da América Central. Constitui a primeira coletânea sistemática de poesia americana em língua espanhola e busca sintetizar "a progressiva ascensão da inteligência americana", conforme aponta o crítico José Enrique Rodó, no ensaio "Juan María Gutiérrez (Introducción a un estudio sobre literatura colonial)".[14]

Em 1883, ainda na Argentina, Francisco Lagomaggiore organiza e publica *América literaria*, uma antologia de textos em prosa e verso, onde aparecem, pela primeira vez, poemas de escritores brasileiros, e, em 1897, Carlos Romagosa organiza e publica, em Córdoba, *Joyas poéticas americanas*, uma coletânea de poemas onde se incluem textos do poeta norte-americano Edgar Allan Poe, traduzidos para o espanhol, ampliando assim o espectro da dimensão continental dessas antologias de textos americanos.

Dizer, portanto, que os escritores românticos brasileiros andaram usurpando o termo *América* dos hispano-americanos me parece não fazer muito sentido, pois o instinto de americanidade foi uma sugestão romântica europeia acatada, pelo visto, por todo o continente americano.

Em texto clássico sobre o romantismo brasileiro, o crítico Antonio Soares Amora (1917-99) observou com propriedade que:

> Quem sabe o que foi na Europa do fim do século XVIII e principalmente do começo do século XIX o crescente movimento de simpatia e até de entusiasmo por tudo que era a originalidade do mundo americano – sua natureza, suas culturas exóticas, a *pureza* e o

14 MEDINA, José Ramón (Dir.). *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho; Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, v. I, p. 211.

sentimento de liberdade de seus *bons selvagens* – de pronto compreende o espírito com que todos os viajantes europeus viram, na época, o Brasil.[15]

A partir da leitura de um capítulo do livro *La littérature comparée*, de M. F. Guyard, sobre o tema viagens como marca de presença estrangeira nas diferentes literaturas, o crítico Brito Broca (1903-61) fez uma curiosa reflexão sobre os influxos estrangeiros das viagens na literatura brasileira, arriscando entre outras coisas que, no período colonial, "as viagens a Portugal eram não somente elementos de influência como condição quase essencial para que um brasileiro viesse a produzir obra literária",[16] haja vista Santa Rita Durão e Basílio da Gama, e, após a independência, no período nacional, as viagens, de início, preferencialmente, à França e depois a outros países da Europa e de outras partes do mundo, inclusive do continente americano, passam a fazer parte do universo dos intelectuais brasileiros que vão buscar as novas teorias poéticas a serem introduzidas no Brasil.

Esta tendência que modifica o fluxo de influência portuguesa na literatura brasileira pode ser observada na trajetória da obra de vários críticos do momento romântico, desde os já citados Domingos José Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, passando por Joaquim Norberto de Sousa Silva, Antonio Gonçalves Dias, Antonio Joaquim de Macedo Soares, dentre outros.

Neste texto, no entanto, tecerei considerações sobre o instinto de americanidade, que se manifesta paralelamente à construção da nacionalidade da literatura brasileira, conforme se observa na leitura de alguns textos do crítico romântico Antonio Joaquim de Macedo Soares, que contribuiu com ideias, no mínimo, originais, sobre o assunto.

Muito citado e pouco estudado, Macedo Soares pode ser considerado também um dos iniciadores da crítica militante no Brasil. Tendo publicado o romance *Nininha* (1859), o livro de poemas *Meditações* (1889) e duas coletâneas de poemas de autores brasileiros, intituladas *Harmonias brasileiras* (1859) e *Lamartinianas* (1869), veio a chamar a atenção principalmente pelos textos críticos publicados nos periódicos: *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano* (1851-64), *Ensaios Literários do Ateneu Paulistano* (1852-63), *Correio Paulistano* (1854-) e *Revista Popular* (1859-62). Seus ensaios ainda hoje esparsos, uma vez que, em vida, não conseguiu reuni-los sob o título *Ensaios de análise literária*, conforme planejara, figuram em antologias como *Textos*

15 AMORA, Antonio Soares. *A literatura brasileira*, v. II: O romantismo. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 57.

16 BROCA, Brito. *Horas de Leitura*. 1ª e 2ª séries (Coord. A. Eulálio, Org. C. E. O. Berriel). Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 122.

que interessam à história do romantismo (1863), de José Aderaldo Castello, *Caminhos do pensamento crítico* (1972), de Afrânio Coutinho, e, mais recentemente, em *O berço do cânone* (1998), de Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira, carecendo com certa urgência, portanto, de serem reunidos em livro para poderem circular e serem devidamente avaliados por um número cada vez maior de leitores críticos.

Nos ensaios de Macedo Soares, há marcas de análise sensível e detalhada de textos de autores brasileiros, que nos indiciam talvez a existência de uma primeira crítica de fatura, distinguindo-se assim dos demais críticos de sua época que costumavam redigir principalmente visões panorâmicas da literatura brasileira, sob a forma de bosquejos, ou biografias literárias, organizadas em galerias ou panteons, conforme registro de Antonio Candido em "A consciência crítica", capítulo final de seu monumental ensaio historiográfico-literário *Formação da literatura brasileira*.

Carioca da vila de Maricá, província do Rio de Janeiro, iniciou seus estudos no Seminário Episcopal e, ao perceber que não tinha vocação religiosa, transferiu-se para São Paulo, onde estudou Direito na antiga faculdade do Largo São Francisco, no período de 1857 a 1861.

Suas atividades críticas concentraram-se no final da década de 1850 e início dos anos 1860, sendo visto pelo Candido como "a melhor cabeça crítica" de sua geração:

> Mas parece que a única vocação predominantemente crítica seria a de Macedo Soares, logo desviada para o Direito. Os seus artigos nas revistas acadêmicas são muito bons, como forma e pensamento. Embora apaixonado pelo nacionalismo literário não lhe faltou (sic) compreensão de outros rumos da poesia, como se pode ver nos estudos que dedicou a Bernardo Guimarães e Junqueira Freire.[17]

Num momento em que a literatura e, em especial, a crítica brasileira estavam voltadas para esta questão, Macedo Soares não fugiu à regra, mas trouxe à cena uma curiosa visão do que fosse a nacionalidade da literatura brasileira: nacionalidade e originalidade como termos inseparáveis, que deveriam reger, com "fé e trabalho", a construção das representações da brasilidade, pondo assim em xeque o princípio romântico de "desordem e gênio".

Apoiado na questão da nacionalidade, defendeu no Prefácio a *Harmonias brasileiras* o seguinte ponto de vista:

17 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos, vol. 2., 4. ed. São Paulo: Martins, 1971, p. 357.

> Já se pensa na necessidade de nacionalizar-se a ideia em todas as ordens de conhecimentos, e na aplicação dos princípios herdados da ciência dos nossos maiores e das artes que nos vêm de fora.
>
> Nas academias, ouve-se a voz dos mestres pugnar pela nacionalização do direito.
>
> Nas associações literárias, discutem-se os elementos da nacionalização da literatura, as fontes de vida da arte.
>
> É, enfim, a nacionalidade a palavra mágica que ocupa o pensamento calmo e severo do homem de Estado, que faz vibrar a voz do professor, que eletriza o coração dos mancebos.
>
> Mas é sobretudo na poesia que se torna mais sensível esta necessidade da manifestação do espírito brasileiro.[18]

A defesa radical do nacionalismo levou-o a opor-se ao cosmopolitismo romântico de cunho nacionalista de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães (1811-82), nem um pouco original, uma vez que, para ele, era preciso haver originalidade nas formas nacionais, como se pode observar na leitura que fez de *Flores silvestres*, de Bittencourt Sampaio:

> Eu não sei, apesar da opinião respeitada do dr. J. Norberto, como se separar a originalidade da nacionalidade: porquanto ser nacional, isto é, de seu século e país, equivale a ter feições próprias suas, um caráter distinto e peculiar, uma fisionomia original; e não é nacional a literatura que não distingue um povo na comunhão de outros povos. Sem crenças, nem tradições, despida de cores locais, carecedora de cunho da imaginação popular, a poesia cosmopolita pertence a todos *pro indiviso*, entra no domínio das ideias gerais de que todos podemos apropriar-nos sem plagiato.[19]

Além disso, Macedo Soares opôs-se também ao cosmopolitismo de influência byroniana, na sua opinião, "tão bem interpretado por Álvares de Azevedo (1831-

18 MACEDO SOARES. Prefácio a *Harmonias brasileiras*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 274.

19 Idem. Ensaios de análise literária. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*, vol. II. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963, p. 90.

-52), mas tão mal compreendido e pior executado por aqueles que muito de perto o seguiram".[20]

Por isso talvez ele tenha elegido tanto a americanidade expressa nos chamados poemas americanos de Gonçalves Dias, quanto a universalidade da poética de Álvares de Azevedo como as principais vertentes da poesia brasileira de seu momento, numa forma de combater o estrangeirismo dos poetas brasileiros contemporâneos ao cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846):

> Temos, de um lado, um laço de afinidade que liga a nossa literatura à literatura dos outros povos, e esse laço apertando-se tanto mais quanto avançamos na civilização que bebemos principalmente nos livros franceses, que nos iniciam nos mistérios da ciência. De outro lado, é o caráter de nacionalidade que ela toma; o majestoso espetáculo de nossa natureza virgem não podia deixar de produzir esses belos cantos do Sr. Gonçalves Dias que por excelência caracteriza esta face da nacionalidade pela qual deve ser considerada.[21]

Vale dizer, no entanto, que, mesmo reconhecendo em Gonçalves Dias o caminho mais adequado a ser trilhado, ao escrever sobre *Sombras e sonhos*, de João Alexandrino Teixeira de Melo, registrou a existência, em *Os Timbiras*, de "demasiada profusão de cores, cruzam-se ornatos como as laçarias de um templo gótico, sobre as quais mal podem fixar-se por momentos os olhos do observador".[22]

Ainda neste texto, observa que o amor à natureza de que falam os alemães tem sido diversamente sentido no continente americano, e parte para um estudo comparativo curiosíssimo entre a representação do sentimento da natureza nas literaturas norte-americana e brasileira. Diz ele:

> Procedem o brasileiro como o norte-americano, da mesma natureza, são ambos filhos das selvas, extasiam-se ambos ante a majestade da vegetação do novo mundo; mas o poeta do Norte acha no trabalho a filosofia prática da vida, ao passo que nós buscamos no repouso a felicidade mundana.[23]

20 Idem. Prefácio a *Harmonias brasileiras*. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Op. cit., p. 275.

21 Idem. Tipos literários contemporâneos. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. Op. cit., p. 121.

22 Idem. Ensaios de análise literária. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. Op. cit., p. 84.

23 Idem, p. 83.

Isso me leva a registrar, em Macedo Soares, outras questões além da existência do já citado instinto de americanidade, a presença de certo "comparatismo difuso e espontâneo", expressão utilizada por Antonio Candido, para nomear uma espécie de comparatismo presente "na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal".[24]

Vale ressaltar, porém, que Macedo Soares ultrapassa em alguns momentos o limite das "aproximações reconfortantes", comumente usadas pelos críticos brasileiros que, segundo Candido,

> [...] pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranquilizadora com os autores europeus, participantes de literaturas antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco.[25]

No caso de Macedo Soares, a aproximação era com os autores americanos, o que, de alguma maneira, reveste o seu olhar naquele tipo de investida comparatista que Tânia Franco Carvalhal, muito apropriadamente, nomeou de crítica de dupla mirada, ou seja, "uma crítica que não se confina em limites traçados aprioristica ou externamente ao literário e que hesita em estabelecer nexos e ultrapassar o seu campo primeiro de observação sempre que necessário".[26]

Este conceito, entretanto, foi pensado em função das relações que se observam no discurso da crítica brasileira nas suas articulações com as literaturas latino-americanas:

> Assim, de natureza impressionista com orientação sociológica, seguindo padrões de época, o olhar do historiador atravessa fronteiras geográficas e políticas em um procedimento que poderíamos considerar supranacional. Dessa atitude se depreende a inclinação comparatista do autor, pois os juízos de valor que emite se amparam nos confrontos e na identificação de contrastes. É claro que se trata ainda de um comparatismo espontâneo e assistemático. No entanto, essa atuação crítico-historiográfica evoca uma questão

24 CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211.

25 Idem.

26 PALERMO, Zulma (Coord.). *El discurso crítico em América Latina II*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 124.

> hoje substantiva: a da necessidade de pensarmos a literatura brasileira na sua articulação com as demais literaturas latino-americanas ou, pelo menos, no conjunto das regiões contíguas, no caso, a que se convencionou chamar de Cone Sul.[27]

Revendo e ampliando este conceito, no sentido de fazê-lo abranger as relações da crítica brasileira nas suas articulações com as literaturas do continente americano, considero a investida comparatista de Macedo Soares como sendo já um interessante exercício de crítica de dupla mirada, na medida em que seu texto abre brechas para essas possibilidades:

> Fenimore Cooper e Longfellow descrevem a natureza como uma fonte de beleza espiritual, como um objeto digno de veneração; descrevem-na os nossos poetas como uma fonte de prazeres de outra ordem, desses que nos dá o sossego do espírito em descuidado vagar. Mais analistas, os poetas norte-americanos estudam e compreendem melhor o coração humano; há mais filosofia em suas poesias, mais elevação na ideia, mais vida, porém dessa vida calma e tranquila a que acostumam os hábitos do trabalho. Nós nos deixamos ficar pela rama; poetizamos com mais fogo, mais sentimentalismo, é mais brilhante a nossa imaginação, mas tudo é exterior, quase tudo convencional.[28]

Ao traçar a diferença entre a representação da natureza pelos artistas norte-americanos e brasileiros, Macedo Soares acaba fixando de maneira primorosa a diferença entre o caráter nacional destas duas literaturas:

> Nos Estados Unidos, a autonomia do pensamento individual deve necessariamente prestar mais força e vigor à forma lírica do ideal poético; no Brasil, há um certo panteísmo, tanto recebemos a vida da ação do poder que não nos resta a autonomia da individualidade; aqui, a epopeia deve ser a forma estética do espírito nacional: tudo quanto for a saga, o *epos*, a narração onde se assimilam os autores aos atores, subordinados ambos à fatalidade dos sucessos, há de condizer com os nossos hábitos sociais.[29]

27 Idem, p. 123.

28 MACEDO SOARES. Ensaios de análise literária. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. Op. cit., p. 83.

29 Idem, p. 83-4.

Desta diferença decorre a existência de sobriedade de imagens, menos descrições e mais elevação de ideias na poesia norte-americana, ao contrário do que infelizmente acontece na poesia brasileira. Para Macedo Soares, o defeito capital dos nossos poetas estava "na maneira errada por que tem sido compreendido o nacionalismo na arte. Tem-se feito deste caráter de toda a verdadeira poesia um sistema, quando não devia ser senão uma condição local, necessária embora, de sua projeção no espaço e no tempo".[30]

Ainda referente à nacionalidade literária, Macedo Soares surpreende quando trata da dificuldade da poesia nacional como expressão da realidade, registrando, com muita pertinência:

> […] querem uns a realidade nua, tal qual existe saída das mãos do Criador ou formada pelos homens. Pretendem outros que a poesia deve modificar a realidade, corrigindo-a, engrandecendo-a, moldando-a no palheiro do prosaísmo, exaltando-a, enfim, à altura do ideal. Esta opinião parece-me mais acertada, mais conforme com a natureza da poesia, que não deve limitar-se à cópia da natureza, mas sim à sua interpretação, na vitalidade do espírito que a anima.[31]

Convém assinalar que isto foi dito em 1860, significando, portanto, que ele antecipou algumas ideias cujo mérito a história literária costuma atribuir a Machado de Assis, que, na verdade, só veio a opinar sobre o assunto em ensaios que datam do final da década de 1870, em pleno momento realista.

Neste sentido, vale acrescentar que há outros momentos em que os textos de Macedo Soares remetem ao bruxo do Cosme Velho. Digo isto pensando principalmente em "Da crítica brasileira", publicado em 1860, na *Revista Popular*, no qual se percebe o germe de algumas ideias brilhantemente eternizadas em "O ideal do crítico", publicado em 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*.

O centro de atenção de Macedo Soares no texto "Da crítica brasileira" é o ensaio crítico praticado nos principais periódicos do país, segundo ele, constituído por estudos e opiniões apressadas com o objetivo de responder à demanda jornalística da época.[32]

30 Idem, p. 84.

31 Idem, p. 96.

32 BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1997, p. 401.

Para Macedo Soares, "a crítica estudiosa e imparcial, que consagra e lustra quando não retifica o juízo do público, jaz ainda no limbo".[33]

Além disso, aconselha aos que escrevem ou pretendem escrever no Brasil:

> Formem um centro literário que não seja simplesmente histórico e geográfico, os literatos reconhecidos pelo país: convoquem as vocações, e deem-lhes que fazer: instituam uma revista literária sob uma direção inteligente e severa: estabeleçam um sistema de crítica imparcial e fortalecido com sólidos estudos da língua e da história nacionais, porque a reflexão e a análise hão de sempre acompanhar *pari passu* as manifestações divinas e espontâneas da inspiração. Sem o trabalho contínuo e regular, sem esta lei elementar das criações duradouras jamais conseguir-se-á uma literatura rica, poderosa e digna de ser contada entre os grandes focos da ilustração humana.[34]

Em sua trajetória relativamente curta como crítico literário, Macedo Soares levantou e tratou, de forma bastante original, aspectos interessantes, referentes à ainda incipiente teoria literária brasileira; optei, no entanto, por pinçar apenas alguns índices referentes à americanidade e à nacionalidade da literatura brasileira, índices da crítica de dupla mirada do comparatista espontâneo cujas ideias precisam ser recuperadas e recolocadas em circulação.

Luiz Roberto Cairo é professor de Literatura Brasileira e Literatura Comparada no Curso de Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp-Assis. Autor de *O salto por cima da própria sombra*: o discurso crítico de Araripe Júnior – uma leitura (Annablume, 1996) e de ensaios e artigos de crítica e história literária publicados em coletâneas e periódicos nacionais e estrangeiros.

33 COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, vol.1. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, p. 276.
34 Idem, p. 279-80.

Da ação folhetinesca à cena intimista: um conto romântico de Casimiro de Abreu

Maria Cecília Boechat

Resumo: Análise do conto "Camila – Memórias duma viagem", de Casimiro de Abreu, visando a demonstrar que um procedimento fundamental do texto – a condução das ações da narrativa para o âmbito íntimo da personagem – estabelece um distanciamento crítico em relação aos modelos folhetinescos, com os quais a prosa romântica brasileira tem sido recorrentemente confundida. **Palavras-chave:** conto brasileiro, folhetim, prosa romântica.

Abstract: *This paper aims at analysing the short story named "Camila – Memórias duma viagem" (Camille – Trip Memories), by Casimiro de Abreu, in order to demonstrate that its basic narrative procedure – a textual strategie focused on the character's inner self-establishes a critical difference between Abreu's approach to literature and the standard newspaper serial, which the Brazilian prose from the Romanticism has usually been compared to.* ***Keywords:*** *Brazilian short story, newspaper serial, romantic prose.*

Do ainda hoje afamado poeta Casimiro de Abreu, não causaria espécie dizer ser mau poeta: é avaliação unânime entre historiadores e críticos do romantismo brasileiro. Nisso, porém, não se distinguiria de muitos de seus pares, cujas obras se mantêm no cânone literário brasileiro mais por motivos históricos do que propriamente estético-literários.[1] Afinal, de modo geral (e generalizante), todo o nosso romantismo é tido, por princípio, como formalmente malcuidado, porque tributário das influências francesas, supostamente resultantes, por sua vez, de uma concepção já deturpada das fontes alemãs. Assim, como poeta, Casimiro de Abreu seria um representante, dentre outros, de um romantismo tardio, tendente antes ao excesso emotivo que à reflexão crítica, "ingênuo", e não "sentimental", nos termos definidos por Schiller.[2]

Como prosador, o escritor teria destino ainda mais rigoroso, sendo hoje praticamente desconhecido. Provavelmente, somente estudiosos interessados na história da prosa ficcional brasileira têm conhecimento de sua produção nesse campo. A explicação, por um lado, pode estar na própria exiguidade da produção: nas *Obras de Casimiro de Abreu*, organizadas por Sousa da Silveira (1955),[3] temos acesso a três narrativas – "A virgem loura (Páginas do Coração)", "Camila – Memórias duma viagem" e "Carolina" –, das quais apenas uma, "Camila", foi selecionada para a antologia do conto romântico brasileiro organizada por Edgard Cavalheiro e editada por Mário da Silva Brito (1960).[4] Por outro lado, trata-se, de fato, de um conjunto, além de pequeno, irregular, ou, para tudo dizer, dificilmente qualificável segundo o gosto literário contemporâneo. De todo modo, por uma razão ou outra, ou, ainda, pelo próprio desprestígio que o conto romântico conquistou junto à historiografia e à crítica literária brasileiras, a fortuna crítica desse conjunto também é parca. Sousa da Silveira, sem desmentir a fama do poeta, considera sua prosa "natural, fluente e leve", correspondente ao estilo do poeta, "suave, espontâneo, simples, conciso, claro". Às qualidades gerais da prosa

1 Este ensaio é resultado parcial de pesquisa de pós-doutorado realizada junto à UNESP em 2009.

2 Schiller distingue a arte "ingênua", ou emotiva e espontânea, da arte "sentimental", já propriamente romântica e moderna, marcada pela "atividade reflexionante". Cf. SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

3 SOUSA DA SILVEIRA (Org.). *Obras de Casimiro de Abreu*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955. Essa é a edição que se tomou como referência para as citações posteriores, que serão indicadas no corpo do texto com o número da página entre parênteses.

4 CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*. Introd. e notas Mário da Silva Brito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. (Panorama do conto brasileiro 2). Ressalte-se o acerto da seleção de Edgard Cavalheiro, que soube içar, do pequeno conjunto, justamente a exceção, tanto no que diz respeito às qualidades intrínsecas ao texto, quanto a sua adequação ao gênero narrativo a que se dedica a coletânea.

de Casimiro de Abreu, Sousa da Silveira acresce, a respeito de "Camila", certa "facécia",[5] efeito causado por um procedimento narrativo claramente indicado pelo crítico:

> Começando a desenrolar-se o entrecho, momento em que a curiosidade se nos aguça, interessada da continuação da narrativa, cessa o escrito, que ficou inacabado; e a sensação de pena [,] que então nos invade, é documento cabal das qualidades de imaginação de Casimiro na criação de cenas e situações, e da sua habilidade no expô-las e encadeá-las, prendendo a atenção do leitor. Fica-se com a convicção de que, com o poeta, perdemos igualmente um excelente prosador.[6]

Apesar do comentário, no todo, desfavorável, encontramos aqui não poucas sugestões valiosas para nossa releitura desse conto. Porque, de fato, uma das qualidades da narrativa está no modo "natural, "fluente", com que se mostra já distanciada dos excessos que marcam a primeira prosa curta ficcional brasileira (e sempre tributados ao pretenso excesso sentimentalista de nossos prosadores românticos): excessos de adjetivação e de expansões derramadas que compõem o tom melodramático dessa produção inicial e que tanto desagradam aos leitores atuais. E que, ademais, explicariam a "pobreza" de nossas primeiras manifestações na forma concisa do conto.[7]

A essa "naturalidade" cai bem, sem dúvida, o laivo jocoso, de "facécia", como o definiu Sousa da Silveira, e esta é outra sugestão importante: há de se estar a certa distância dos modelos melodramáticos folhetinescos que grassavam nos jornais oitocentistas, desde a década de 1830 também no Brasil, para se poder fazer graça, ou seja, para se tomar certo distanciamento crítico em relação a esses modelos – com os quais a prosa romântica de "Camila" não deveria ser confundida.

A parte mais espinhosa da crítica de Sousa da Silveira tem, ainda, a qualidade, como já ressaltado, de indicar com muita clareza o motivo do desagrado, e motivo propria-

5 "Meio-termo entre a graça e a zombaria", define o Dicionário *Aurélio*.

6 SOUSA DA SILVEIRA. Casimiro de Abreu: escorço biográfico. In: ABREU (Org.). *Obras de Casimiro de Abreu*, cit., p. XXXIII. As citações do parágrafo anterior foram retiradas da mesma página.

7 Algumas expressões utilizadas nesse trecho foram tomadas a Mário da Silva Brito, que assim discorre sobre os "vícios" da escola romântica brasileira, a seu ver, em tudo problemáticas para a forma do conto: "São exatamente esses vícios que impedem o florescimento de uma forma narrativa que repudia a prolixidade, a eloquência, o excesso de imaginação, a fantasia, o sentimentalismo, as expansões derramadas, a exuberância de emoções e de linguagem. Tristão de Ataíde vê, nessa situação, o modo de explicar a 'extrema pobreza do conto romântico'. É essa também a opinião de Edgard Cavalheiro". BRITO. Nota introdutória. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*, cit., p. 2-3.

mente literário: a seu ver, a finalização da narrativa seria falha por deixar a narrativa em suspenso, aparentemente sem solução. Entretanto, é conveniente atentar, antes, para a perfeita unidade da estrutura narrativa, que faz duvidar da hipótese de que o autor tenha simplesmente abandonado a escrita ou a publicação do restante do texto, deixando-o inacabado. A retomada dos movimentos mais amplos do conto e de algumas de suas passagens tentará esclarecer o que aí vai dito.

Dividida em três "capítulos", a narrativa é precedida por um prólogo do autor-narrador que se constitui de reflexões irônicas sobre o gênero romanesco:[8]

> Decididamente estamos na época dos romances. Está provado que não se pode passar sem eles; todos são necessários, porque todos são úteis. Uns deleitam pela suavidade do estilo; outros são excelentes narcóticos.
>
> Este pertence aos últimos, e se eu não estivesse convencido de quanta utilidade pode ter ele a um desgraçado que não durma há três dias, de certo não o escreveria.
>
> É verdade que eu incomodo horrivelmente os pacíficos cidadãos acostumados às belezas de Musset ou de Vigny, de Balzac ou Dumas, mas tenham paciência: é preciso provar de tudo. Unicamente para não se assustarem dir-lhes-ei que são apenas cinco ou seis capítulos.
>
> Dado esse cavaco, que fica servindo de prólogo, eu principio. (p. 415)

Esse prólogo já foi devidamente comentado por Karin Volobuef como um exemplo, na literatura brasileira, da presença e atuação do *espírito da ironia romântica*, no sentido dos pensadores alemães. Como argumenta:

> A passagem […] é destituída de qualquer intenção no sentido de provar a veracidade da história ou de envolver emocionalmente o leitor. Em tom irônico, talvez até um pouco cínico, o narrador ridiculariza sua produção ao equipará-la a um bom sonífero […]. O efeito de estranheza aí provocado é tanto mais acentuado na medida em que tal afirma-

8 A indistinção entre as formas narrativas ficcionais – conto, novela e romance – marca quase todo o século XIX, situação que parece mudar apenas em torno dos anos 1880. Por essa razão, continuaremos usando o termo *capítulo* para nos referir a suas partes, muito embora a narrativa se configure, nos termos atuais, como um conto.

ção se segue a palavras de louvor ao romance, em especial à frase "Uns deleitam pela suavidade de estilo", que expressa exatamente o oposto do que se pratica em seguida.

Além de não ser complacente com sua criação, o autor não resiste à tentação de zombar de seus leitores […]. Por fim, não se poderia deixar de detectar aqui ainda um escárnio para com os grandes mestres da literatura francesa da época – cujos nomes usualmente deviam ser acompanhados por exclamações reverentes? Nosso Casimiro de Abreu desafia críticos e leitores, ídolos e idólatras; sua audácia, no entanto, perde o fôlego ao chegar ao conto em si, mais uma história de rapaz rendido aos seus amores.[9]

Para dar um passo além do que é avançado por Volobuef e estender sua análise do prólogo à narrativa como um todo, cabe ressaltar que "Camila" apresenta certas peculiaridades (talvez) inovadoras no vasto campo de publicação desse tipo de história em seu tempo. Se considerarmos a tradição das narrativas ficcionais intensamente publicadas em jornais e revistas do século XIX desde a década de 1830, há de se reconhecer que o conto de Casimiro de Abreu se destaca justamente pelo comedimento no tratamento da trama amorosa – comedimento, repetimos, adequado ao estilo "natural e fluente" detectado por Sousa da Silveira, e ressaltado, com razão, também por Volobuef. Estamos longe, aqui, dos grandes dramas, do "transbordamento de lamúrias, lágrimas, alegrias, arrependimentos, perdões" que caracterizam, como observa Antonio Candido, uma das tendências iniciais da literatura brasileira, por ele denominada "sentimental".[10]

Chama a atenção, de fato, como, diferentemente do que ocorre nessa vertente, pouca coisa acontece na história. Note-se como o que seria o motivo de conflito no enredo é desfeito tão logo a situação é armada. Quando nosso personagem, Casimiro,[11]

9 VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 271-2. Cabe ressaltar, na mesma linha de leitura do prólogo proposta por Volobuef, a ironia no modo como são prometidos mais capítulos do que os que de fato são apresentados: "*Unicamente para não se assustarem*", afirma o narrador, "dir-lhes-ei que são apenas cinco ou seis capítulos". (Grifo nosso.)

10 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 124. Cabe atentar para a diferença no uso do termo "sentimental", em oposição ao estabelecido por Schiller. Ver nota 2 deste ensaio.

11 Certamente motivado pela coincidência do nome da personagem com o do autor, Mário da Silva Brito afirma, a respeito de "Camila", tratar-se de "história de sabor autobiográfico". BRITO, Mário da Silva. Casimiro José Marques de Abreu. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*, cit., p. 45. Biógrafo do escritor, Sousa da Silveira, todavia, abstém-se de qualquer comentário nesse sentido.

convidado a ser padrinho de casamento de seu amigo Ernesto, e desconfiando tratar-se da mesma moça por quem se encontrava apaixonado, procura inteirar-se da situação, perguntando-lhe, em tom trivial, se a ama, a resposta de Ernesto é fria e calculista:

> – Ora, filho, tornou-me Ernesto, deves saber que é palavra que não há no meu dicionário. Ela casa-se comigo por capricho, por fantasia; e eu cedo a essa fantasia, a esse capricho, porque ambiciono ser rico, porque casando-me venho a ser possuidor da fortuna colossal de Camila. (p. 424-5)

Nenhum problema, portanto, quando, em outro diálogo, após se certificar de tratar-se da mesma moça, a personagem revela ao amigo a difícil situação em que se encontram. O transbordamento sentimentalista é evidente no modo que a personagem descreve os motivos de sua paixão, mas a ponta melodramática (e, principalmente, a ponta do conflito dramático) é de antemão desativada pela reação amistosa do noivo:

> – Ora, Ernesto, se tu amasses uma mulher de certo não irias assistir ao seu casamento com outro.
> Ernesto levantou-se e travou-me da mão.
> – Amas Camila?! Perguntou-me ele.
> – Amo-a sim.
> – E ela?
> – Não sei; ou para melhor dizer: nem me conhece, porque lhe falei unicamente uma vez.
> – Oh! Oh! Fez Ernesto estalando um fósforo e mordendo com todo o vagar o charuto de um pataco, temos paixão romântica? Estou com vontade de saber essa história.
> – Pois eu ta conto. É simples como o são todas as histórias de amor. Camila esteve em Lisboa, vi-a como todo o mundo a viu; mas o que ninguém fez, fiz eu: amei. Cruzei um segundo os meus olhos com os dela, e aquele olhar terno e lânguido fez-me mal. Desde a primeira vez que a vi pensei só nela, segui-a por toda a parte porque tinha necessidade de a ver, era um ímã que me atraía.
> Escuta, Ernesto, era uma paixão louca, uma efervescência dos sentidos, um desvario da razão. Teria dado metade da minha vida por um beijo daquela mulher; teria até dado a minha alma para rolar-me como um sibarita no divã em que ela tivesse estado reclinada, para respirar os perfumes inebriantes que a cercavam. (p. 426)

O diálogo continua, com a personagem contando sobre esse único, mas definitivo encontro. Ao final do que constitui já um monólogo, a fala da personagem e sua exaltação são interrompidas pela chegada de uma carruagem, em cena que finaliza o terceiro capítulo (e a narrativa):

> Mal tinha acabado essas palavras, quando uma carruagem parou à porta do Hotel.
> – Vem a propósito, disse Ernesto depois de ter chegado à janela.
> – O quê? A carruagem?
> – Sim, é o trem de Camila que vem buscar-me.
> – Deixas-me já?
> – Pelo contrário, levo-te comigo.
> – Estás doido!…
> – O quê! Pois recusa-me a acompanhar-te?
> – A casa dela, recuso-me.
> – Mas é que não vamos agora lá.
> – Então acompanho-te.
> Descemos a escada, e dois minutos depois rodava a carruagem ao largo trote de dois magníficos cavalos. (p. 428)

O contraponto entre uma personagem cética e outra idealista e idealizada é recorrente na tradição romântica, funcionando muitas vezes como o contraste entre o claro e o escuro, dele saindo enaltecido o amor idealizado, em vista da baixeza dos amores práticos, de interesses, ou de apelos sensuais. Como, entretanto, não há continuidade do entrecho – nada sabemos sobre o rumo da carruagem e dos amores, uma vez que a narrativa termina aqui –, não deixa de ser engraçado ver o "drama" de Casimiro pelos olhos de Ernesto, o noivo que – se não traído, ao menos ameaçado em seus interesses – neutraliza a tensão, não chegando a se exaltar, sequer a interessar-se pela confidência do amigo, mas, ao contrário, mostrando-se entediado com seus arroubos. Ademais, o término da cena – e da narrativa –, com a chegada da carruagem, vem mesmo a propósito: evita, claramente, que a narrativa incorra nos excessos do modelo sentimentalista então em voga, funcionando como contenção do sentimentalismo da personagem e desvio de rota.
Cabe ainda atentar para o outro tema subvertido pela narrativa, tema tradicional de aventuras e perigos, de grandes naufrágios como também de imensidões e arroubos sentimentais – o tema da viagem (no caso, marítima) anunciado desde o subtítulo. Comparecendo no subtítulo, fica indicada a relativa importância do tema, que se

encontra subordinado ao entrecho amoroso. Entretanto, o entrecho amoroso só existe porque, no primeiro capítulo, durante uma noite chuvosa, Casimiro relembra seu antigo sonho de conhecer a cidade do Porto, o que explica que esteja embarcando, no capítulo 2, no vapor que leva à cidade. No desembarque é que acontece a coincidência do encontro com o amigo Ernesto, e é em torno desse encontro fortuito que se desenvolve a trama de um "quase" triângulo amoroso.

Fundamental para criar as condições do encontro das personagens, a viagem, em si, é pouco significativa, porque, nela, novamente, e em coerência com o aspecto pouco dinâmico da narrativa como um todo, quase nada acontece, a não ser um diálogo superficial e indesejável (uma "maçada", arremata o narrador) com um dos raros passageiros que não se recolheram a seus beliches, vitimados que foram todos pelos males marítimos, assim descritos, não sem ironia, pelo narrador-personagem:

> Gosto muito de estar embarcado: satisfaz-me o contemplar o oceano em toda a sua vastidão e isolamento; acho poesia imensa no céu profundo duma noite de maio, quando as estrelas espalham seus reflexos trêmulos sobre as águas agitadas: é-me grato ao ouvido o canto monótono dos marujos repassado de saudade… mas todas as vezes que me embarco – enjoo.
>
> Ora, não sei se sabem, o enjoo é a moléstia mais estúpida do mundo; torna o homem num estado quase bruto, enfraquece ao mesmo tempo o corpo e o espírito. (p. 419-20.)

Logo ele também estará recolhido a seu beliche, rendido ao enfraquecimento do corpo (sem nada fazer) e do espírito (sem nada pensar), para só se levantar para o desembarque. O segundo capítulo, enfraquecido pela ausência das duas forças romanescas – a das ações e conflitos, por um lado, e a da introspecção, por outro – só pode, então, ser breve; contará das impressões da personagem ante a vista da cidade que se aproxima e sobre o desembarque, o encontro inesperado com o amigo, a instalação no Águia de Oiro, onde, também "por coincidência", Ernesto está hospedado.

Desse modo, como anunciado no prólogo, a narrativa frustra as expectativas, seja de fortes emoções sentimentais, seja de grandes aventuras, agindo, em suma, como bom sonífero. Em dose única, a narrativa rompe com duas fórmulas vigentes a seu tempo. Por um lado, a chegada da carruagem anula a tendência melodramática da personagem; por outro, no momento mesmo em que a narrativa poderia desenvolver-se em uma sucessão de aventuras, retomando a fórmula folhetinesca do acúmulo de peripécias, ela é interrompida. Nessa perspectiva, o conto de Casimiro de Abreu

pouco nos oferece das complicações e peripécias desse tipo de narrativa, em que tudo – espaço, tempo, personagens – se dobra aos acontecimentos em sua vertiginosa sucessão e arbitrariedade.

O comentário de Antonio Candido a "Amância", de Gonçalves de Magalhães (conto publicado uma década antes, em 1844), por ele considerado a caricatura da vertente sentimental, pode ser esclarecedor a respeito dos traços definidores do gênero que podemos denominar folhetinesco:

> Em suma, os personagens inexistem separados do acontecimento, que os dirige de fora, imposto pelo ficcionista com uma inabilidade que mata a verossimilhança. Sobra apenas o transbordamento de lamúrias, lágrimas, alegrias, arrependimentos, perdões, convergindo para soluções perfeitamente adequadas à moral reinante. Sob esse aspecto, *Amância* traz uma fórmula muito usada [...]: o amor é uma série de complicações que põe os amantes à prova, a fim de melhor recompensá-los, ilustrando sempre o triunfo da virtude.[12]

Nesse tipo de texto, portanto, a pouca complexidade das personagens, em seus excessos sentimentalistas, melodramáticos, pouco verossímeis segundo a psicologia moderna, está articulada com o excesso de peripécias que move a narrativa. As complicações, sentimentais ou não, mostram o domínio da ação sobre a personagem, procedimento que define o gênero folhetinesco e que, por sua vez, impõe o sentimentalismo exaltado e o apsicologismo das personagens.

Se, então, o conto "Camila" pode ser lido como uma história de um rapaz apaixonado, como realmente pode e deve ser lido, trata-se sem dúvida de uma história peculiar, se confrontada com os modelos atualizados por nossa primeira prosa de ficção, período que, segundo nossa tradição crítica e historiográfica, se estenderia, com uma ou outra exceção, até o advento da prosa madura de Machado de Assis (com *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Peculiar, de fato, tanto no que apresenta de comedimento no trato das expansões emotivas da personagem, quanto na retenção da potencialidade de ação do enredo, e não menos no inusitado do triunfo da virtude, não do amor e da boa moral literária, mas dos soníferos e da categoria mais geral dos narcóticos.

Daí, ser prudente atentar para o que anuncia o prólogo e, principalmente, para o primeiro capítulo, de configuração quase estática. Trata-se, nesse sentido, de um

12 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, cit., vol. 2, p. 125.

capítulo aparentemente – e só aparentemente – pouco relevante para a compreensão das linhas gerais do enredo. Enfim, se já surpreende a inatividade da personagem principal nos capítulos 2 e 3, em que se desenvolve o enredo da narrativa, no primeiro[13] ela é ainda mais radical. O que temos nele é a apresentação de um rapaz recolhido ao quarto em uma noite "tempestuosa, fria, aborrecida", e que, por volta das onze horas, interrompe seus estudos, encosta a cabeça a uma das mãos e pensa. A cismar, sozinho, entediado e melancólico, ele pensa em tudo o que ama e que está longe de seu quarto em Lisboa: no Brasil, na mãe, na infância. Os movimentos dessa parte são lentos, lânguidos, em tudo opostos à tempestade que agita o ambiente externo, como a pedir mistérios e perigosas aventuras.

Saindo da primeira posição, em movimento que podemos imaginar curto e nada brusco, nossa personagem abre "maquinalmente", como que sob o efeito da saudade, a pasta onde guarda seus manuscritos – aqui uma copla apaixonada, ali as primeiras cenas de uma comédia, mais adiante o esboço de um romance, em suma, as "primeiras criações defeituosas" de um jovem de "imaginação ardente". A monotonia dessas "sorumbáticas reflexões" só é rompida na terceira página (na edição das *Obras*) por um acontecimento: "De repente entre os meus papéis deparei com um número já antigo do *Brás Tisana*".[14] Acontecimento pouco significativo, parece, não sendo exatamente inesperado, ou surpreendente, encontrar-se, em meio aos manuscritos de um poeta e prosador, na pasta que ele diz ser "um bazar em miniatura, uma verdadeira Torre de Babel de confusão", o número antigo de uma revista. Claramente, o caráter inusitado da situação, que explica o uso da expressão adverbial "de repente", não reside no encontro em si da revista, mas no tipo de histórias nela publicadas, estas sim capazes de devolver certa vivacidade ao rapaz. "Sorri-me, como qualquer um teria feito", anota o narrador: "Era a jovialidade que vinha me visitar, era o estilo estouvado, cheio de espírito e malícia do chistoso companheiro da Gertrudes que vinha arrancar-me das sorumbáticas reflexões em que eu estava atolado".

Como se percebe, o estado de espírito da personagem sofre alguma modificação, e ela se completa nos parágrafos seguintes. Após voltar a folhear a pasta, novamente exclama o narrador-personagem: "Cousa estranha! Dou com outro número do *Brás Tisana*!". Desta vez, trata-se do começo de "um lindo capítulo do romance de Arnal-

13 O primeiro capítulo se desenrola entre as páginas 415 e 419, nas quais se encontram os trechos citados a seguir.

14 Segundo informações de Sousa da Silveira, *Brás Tisana* é uma revista que se publicou no Porto, de 1851 a 1863. In: *Obras de Casimiro de Abreu*, cit., p. 428.

do Gama – *O gênio do mal*". Bem mais animado, um tanto esquecido de saudades e melancolias, confessa:

> Li o folhetim com avidez e daria tudo para ler a continuação. Desde que esse romance se começou a publicar no *Brás Tisana*, segui-o sempre com o vivo interesse que sabe despertar o seu talentoso autor, e ora pensando no corpo airoso e flexível de Maria a namorada de Filipe, ora sonhando com essa Matilde endiabrada, ardente e caprichosa, comecei a sentir uma vontade extraordinária de ver a cidade do Porto, onde se desenrolam as cenas desse drama imenso.

Nesse ponto, a narrativa sofre uma inflexão, desenvolvendo uma oposição interna: a ambientação, a ação, a posição da personagem, que se debruça sobre si mesma, seus pensamentos sorumbáticos, tudo promove o movimento de introversão, com que o narrador desenha uma cena intimista, mas muda a disposição da personagem que, primeiro entediada, depois melancólica, percebe-se, enfim, numa disposição inversa, animada pela imaginação e pela fantasia, predisposta, em outros termos, à extroversão: "Ora, já veem que a leitura do folhetim tinha mudado completamente o curso de minhas ideias", não deixa dúvidas o narrador, que completa: "Comecei a fantasiar o Porto". Trata-se da preparação para o segundo capítulo da narrativa, em que o enredo passa a justificar o subtítulo do conto – "Memórias duma viagem".

Muda a disposição da personagem, mas não muda, ainda, o ritmo das ações. O restante do primeiro capítulo consiste na exposição dos devaneios causados pela leitura do romance. Primeiro, a descrição imaginária da cidade vista do Douro, depois, o passeio por suas ruas e, enfim, a instalação da personagem na Águia de Oiro. Se há ação, a ponto de o rapaz sentir o cansaço com que chegaria à hospedaria, ela está apenas na imaginação, pois que na cena "real" (no plano da ficção, sempre é bom lembrar) ele continua com a pasta nas mãos, na mesma posição e inatividade corporal em que o encontramos de início.

Logo o relógio dará as onze horas e meia, e ele se encaminhará para o leito. Não sem antes, entusiasmado com sua fantasia, pensar ainda: "E o vapor saía no dia seguinte! E se eu fosse de passagem nele, [...] Como eu diria [...]: salve, Porto! Realizou-se enfim o meu sonho porque te vejo ainda melhor do que te fantasiara!". Antes de cair em um pesado sono, é com disposição inversa ao tédio inicial que avaliará: "Como é belo estar na cama bem agasalhado numa noite de chuva! Dorme-se como um regalo!".

A passagem entre os capítulos é brusca: "Era uma bela manhã. O rio estava formoso, o sol brilhava vívido, e o *Duque do Porto*, coroado por um penacho de fumo, pronto

a sair, balançava-se nas águas do Tejo". "Eu também ia para o Porto", anuncia o narrador-personagem, na abertura do capítulo 2.

Ora, sabendo-se que o último devaneio da personagem havia sido o de tomar o navio que partia para a cidade na manhã seguinte à noite chuvosa do primeiro capítulo, é verossímil que o encontremos, aqui, nele embarcado. É verossímil até que, chegando lá, se hospede no mesmo devaneado Águia de Oiro, muito embora o narrador se veja, para que tomemos o evento como tal – como acontecido no plano da realidade ficcional –, premido a argumentar pela factualidade do episódio, afirmando: "É rara a hospedaria de romance que não se chame Águia de Oiro, Leão de Oiro, Urso Branco, Urso Vermelho, ou outra coisa semelhante; no entanto afirmo que aquela em que me instalei não é invenção minha porque lá existe com efeito no Porto a hospedaria da Águia de Oiro" (p. 419).

Outra será a leitura, porém, se atentarmos para a série de coincidências entre a narrativa de "Camila" e o enredo do romance lido por nosso rapaz, que contém e enuncia elementos importantes: o romance traz, como se informa, cenas de um "drama imenso" passado justamente "na cidade do Porto", seguido por Casimiro com "vivo interesse", exatamente porque interessado em uma história de amor em triângulo, envolvendo certa "Maria a namorada de Filipe". Atente-se, ademais, que, nas reflexões sorumbáticas da personagem, incluem-se as saudades da pátria, da mãe e das ilusões de glória literária da mocidade, mas nada sugere a dor de algum amor perdido. Esta é uma sugestão evidentemente ligada ao romance lido, bem como o é a lembrança do acalentado desejo de conhecer a cidade do Porto, lembrança que o lança aos devaneios de uma viagem à cidade.

Os finais dos capítulos 1 e 3 são ainda muito significativos quando confrontados em detalhe. Naquele, sonolenta, já deitada, a personagem ainda tem tempo, antes de adormecer, para observar: "A chuva continuava a cair, alguns relâmpagos de vez em quando alumiavam o espaço, e um silêncio imenso só quebrado pela queda da água, envolvia o meu quarto". As últimas sensações da personagem são, portanto, sonoras, e elas consistem no motivo de seu derradeiro pensamento, com o qual se fecha o capítulo:

> Foi por isso que não conversei muito tempo com o travesseiro. *Dous minutos depois*, se não estava morto, também não dava sinais de vida. Podia chover, trovejar, tocarem música ou dançarem, para mim era o mesmo. Dormia a bom dormir! (Grifo nosso.)

Releia-se o fecho da narrativa: "Descemos a escada, e *dois minutos depois* rodava a carruagem ao largo trote de dois magníficos cavalos". Encerra-se assim a terceira parte e, além da coincidência da marcação temporal, que indicara, no primeiro

capítulo, a passagem de estado consciente para o onírico, a última referência da narrativa é também a uma sensação sonora. O fecho circular é perfeito: ainda ecoando, o som do trote dos cavalos recupera a imagem inicial, geradora de toda a narrativa e desenhada no primeiro capítulo, de um rapaz que dorme ao som tamborilante e encadeado da chuva. Então, não seria inverossímil (nos termos de coerência interna), e elementos da narrativa trabalham para isso, interpretar os capítulos que se seguem não como o relato interrompido das aventuras "vividas" pelo narrador, mas, antes, como a reelaboração, até o ponto que lhe é possível recuperar, do que ele sonhara naquela noite de tédio melancólico. Visto assim, o conto "Camila" conta outra história: a de um rapaz que, mais exatamente, dorme e sonha, rendido aos efeitos da leitura de um romance. A narrativa, dessa forma, transforma em cena o que é teoria (cheia de facécia, certamente) no prólogo, que é como que *atuado*, em termo livremente psicanalítico, ou *figurado* por meio de procedimentos literários. A situação em que a narrativa coloca o receptor do texto, por sua vez, parece confirmar a estrutura por encaixe e, tal como a personagem, ele pode pensar que também "daria tudo para ler a continuação" do folhetim, que lhe é deixada, como se pode perceber agora, *intencionalmente* em aberto.

Nesta perspectiva, revela-se a unidade muito bem traçada da narrativa, que responde aos preceitos da forma do conto moderno. E o que víamos como dois grandes movimentos da narrativa – um, lento, introspectivo, contido no espaço de um quarto, em contraste com outro, o da viagem e das aventuras – se recolhe a apenas um. Ao cabo, toda a história fica devidamente recolhida ao espaço do sonho e do devaneio e a apenas uma imagem estática, a de um rapaz dormindo.[15]

O que resta a dizer é que, nessa cena, já intimista, o que interessa ao texto não é, exatamente, o que se vê, mas o que *não se pode ver* quando se olha um rapaz dormindo: o mundo da imaginação e da fantasia a que tem acesso só quem está dormindo (ou sob o efeito de narcóticos ou da leitura de certos romances). Esfera romântica, afinal, e propriamente romântica.

15 Prosa de poeta, como se pode depreender (e nisso cumprindo também a lição romântica da mistura entre gêneros), pois realiza, como diria José Américo Miranda, "o desafio que a todo poeta é colocado pelo ato da criação: o de armar 'figuras no ar', como no verso de Dante ('o quanto a dir é cosa dura' em tradução de Augusto de Campos)". MIRANDA, José Américo. O gerúndio e o lusco-fusco: som e sentido em um poema de Carvalho Júnior. In: BASTOS et al. (Orgs.). *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 90.

Tudo transposto para uma teoria das relações entre ficção e realidade, o que se afirma aqui é a concepção de um mundo real distorcido, transfigurado pela imaginação. Se o elogio é feito aos mundos imaginários, estes não deixam de manter relação com a realidade, como sugere o fato de que a noite chuvosa, até então isolada, como composição do ambiente externo, é traduzida, interiorizada, em impressão sonora no sonho, ressurgindo transfigurada no trote largo dos cavalos. Em termos de técnica narrativa, a mesma relação é afirmada, pois, se, em "Camila", o enredo das ações aventurosas se dobra à investigação do mundo interior da personagem, num movimento em tudo contrário à função folhetinesca, essa dobra não pode prescindir dela; na verdade, depende dela para sua consecução.

Forçoso concluir, então, que, a certa altura do século XIX, que resta ainda estabelecer com mais segurança (mas certamente muito antes do que hoje tendemos a acreditar), o modelo folhetinesco – que chega a nós por tantas traduções de folhetins[16] franceses, e no qual se exercitaram vários de nossos escritores oitocentistas – passou a funcionar menos como modelo do que como procedimento narrativo criticamente apropriado, feito que possibilitou a passagem, na literatura brasileira, da narrativa de ação e aventuras para as narrativas das aventuras dos mundos e movimentos subjetivos de nossa melhor prosa ficcional moderna.

Com certeza, podemos apenas saber que, à altura dos anos oitenta do século XIX, os procedimentos puramente folhetinescos – a ação composta como uma série de truques, a narrativa de composição artificiosa, mal alinhavada e arbitrária – chegavam já à completa saturação. Em ensaio datado de 1888, Araripe Júnior anunciava, com precisão, o esvaziamento do recurso, então despido de sua capacidade de surpreender o leitor, acostumado já a todo tipo de peripécias e artifícios:

> As máquinas complicadas, mais na aparência do que na realidade [...] tornaram-se uma coisa tão habitual para o leitor, que, por último, dadas as primeiras linhas de um romance, nada mais fácil havia do que prever tudo o quanto devia, daí por diante, sair da pena do autor. O romancista, portanto, ficava reduzido a uma espécie de contrarregra, de cujo regimento o público comparticipava.

16 Usamos, até aqui, muito livremente os termos *folhetim* e *folhetinesco*, que, entretanto, merecem distinção. Por folhetim, entende-se o modo de publicação de histórias em partes, como se tornou usual na década de 1830, nos diversos periódicos oitocentistas (prática que teve continuidade até o século XX). Folhetinesco diz respeito ao gênero amplamente exercitado por autores da época, cujas características exploramos no decorrer deste texto.

> O tédio determinou a reação, e esta fez-se em direção completamente oposta. Visto ter-se o cenário do romance convertido em baldrame de teatro, afogando e multiplicando toda a importância dos personagens; visto haverem-se esses personagens transformados em marionetes ridículos, sem vida, passando a ação a ser apenas uma série de truques previstos e de facílima composição, era indispensável abandonar esse campo de visualidades, sem significação, este objetivismo de fantasia, para ocuparem-se os autores com a alma do homem e com os problemas que verdadeiramente interessavam à humanidade.[17]

Araripe Júnior indica, aí, a transformação por que passava a prosa oitocentista, intuindo, com acuidade, o que hoje estudiosos consideram um dos traços distintivos do romance moderno ou, para usar um termo mais amplo (capaz de abarcar também a forma do conto) da prosa ficcional moderna: a mudança do foco de interesse da composição, que se desloca, da ação, em direção à personagem. Como estabelece Antonio Candido:

> Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagens complicados. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno [...].[18]

O que devemos admitir, se a leitura aqui proposta for válida, é que, muito antes de essa exaustão ser constatada, o modelo já vinha sendo crítica e ironicamente minado. A data precisa desse feito é de difícil estabelecimento, como mostra o fato de "Camila" ter sido publicada no mesmo ano (1856[19]) que outra das narrativas curtas de Casimiro de Abreu, "Carolina", de cunho nitidamente melodramático.

17 ARARIPE JR. Degenerescência da *ficelle* e queda do romantismo. In: COUTINHO, Afrânio. *Obra crítica de Araripe Júnior*, vol. II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 38.

18 CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 60-1.

19 As datas de publicação das narrativas curtas de Casimiro de Abreu são as seguintes: "A virgem loura (Páginas do Coração)", *Correio Mercantil*, 7 dez. 1857; "Camila – Memórias duma viagem", *A Ilustração Luso-Brasileira*, Lisboa, 1856; "Carolina", *O Progresso*, Lisboa, 1856.

E isso implica, para o estudioso da primeira prosa brasileira, suspeitar que esse distanciamento crítico deve menos ser procurado em termos de determinadas autorias ou datas das publicações do que em certos mecanismos narrativos, ainda a serem percebidos e reconhecidos como distintivos entre o exagero sentimentalista, folhetinesco, e os artifícios *românticos*, em que esse elemento cumpre funções outras.

Maria Cecília Bruzzi Boechat é professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, autora de *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica* (Editora da UFMG, 2003).

Edgar Quinet e o romantismo

Arlenice Almeida da Silva

Resumo: A obra de Edgar Quinet gira em torno de três temáticas: a primeira concentra--se em abordagens históricas, com forte acento religioso: *Le génie des religions*, *Les jésuites*, *L'ultramontanisme*, *L'essai sur la vie de Jésus Christ* etc. Um segundo núcleo trata exclusivamente de temas políticos como *Les révolutions d'Italie* e *La campagne de 1815*. Uma última dobra se insinua em obras que privilegiam os temas literários, como *Vie et mort du génie grec* e *La poésie épique*, culminando na produção ficcional do autor, especialmente em *Ahasvérus*. **Palavras-chave:** Edgar Quinet, romantismo francês, *Ahasvérus*.

Abstract: *Edgar Quinet's work revolves around three themes. The first one focuses on historical approaches with a strong religious accent*: Le génie des religions, Les jésuites, L'essai sur la vie de Jésus Christ etc. *The second one deals exclusively with political issues as* Les révolutions d'Italie *and* La campagne de 1815. *The last one is noticed in works that emphasize literary themes, as* Vie et mort du génie grec *and* La poésie épique, *culminating in the author's fictional creation, especially in* Ahasvérus. ***Keywords:*** *Edgar Quinet*, *French Romanticism*, Ahasvérus.

O Gênio é como Ahasvérus… solitário
A marchar, a marchar no itinerário
Sem termo do existir.
Invejado! A invejar os invejosos.
Vendo a sombra dos álamos frondosos…
E sempre a caminhar… sempre a seguir…

Pede uma mão de amigo – dão-lhe palmas:
Pede um beijo de amor – e as outras almas
Fogem pasmas de si.
E o mísero de glória em glória corre…
Mas quando a terra diz: – "Ele não morre"…
Responde o desgraçado: – "Eu não vivi!"

Castro Alves

Escritos em 1868, os versos acima fazem parte do poema intitulado "Ahasvérus e o gênio". Trata-se de uma homenagem do poeta baiano à poesia épica de Edgar Quinet, tida como uma notável e instigante apropriação literária da lenda do "judeu errante, do homem que não morre". Antonio Candido e Jamil Almansur Hadad confirmam a presença do poeta francês entre nós, observando que o poema *Ahasvérus* exerceu forte influência em poetas como Castro Alves ou Álvares de Azevedo. Seria apenas um detalhe na formação dos poetas, ou uma vinculação significativa? Em todo caso, seria interessante localizar e dimensionar a presença de Edgar Quinet na literatura romântica brasileira. Álvares de Azevedo, em um artigo sobre Alfredo de Musset, chega a afirmar que *Ahasvérus* era "porventura o poema de mais imaginação que tenhamos lido". Ainda segundo Antonio Candido, o épico de Quinet, ao "corporificar toda a utopia libertária do século", simbolizando a "luta eterna da humanidade em busca de redenção e justiça", possibilitou à poesia de Castro Alves força histórica.

> Há [diz Antonio Candido] em Castro Alves o sentimento da história como fluxo, e do indivíduo como parcela consciente deste fluxo. Por isso logrou uma visão larga e humana do escravo. […] O movimento incessante de *Ahasvérus*, cuja personalidade vai se

redefinindo ao contato das vicissitudes por que passa, corresponde ao movimento perene dos povos, superando-se igualmente sem parar pelo "batismo luminoso das grandes revoluções".[1]

Quem foi Edgar Quinet? Qual sua importância para o romantismo francês? Como interpretar o silêncio em torno do nome de Quinet? Como testemunha e ator de três revoluções, a de 1830, de 1848 e de 1870, ele foi um homem do século XIX; um respeitado professor universitário, um *académicien*, mas também um atuante deputado republicano e um dos primeiros insurretos, em fevereiro de 1848, a penetrar nas Tulherias de fuzil nas mãos. Além disso, há um consenso entre os historiadores, que veem em Quinet, ao lado de Benjamin Constant, um dos principais nomes do republicanismo francês do século XIX, de modo que o pesquisador percebe que não se pode falar do campo histórico e literário do século XIX francês omitindo Quinet. Corretamente falando, ele não foi totalmente esquecido, pois seguidas vezes aparece ao lado de Michelet, marcando a produção historiográfica do século, mas quase sempre como uma sombra e não como uma personalidade independente. Em outros momentos, ele desponta ao lado de Victor Hugo, mas como um exemplo de literatura de boas intenções e pouco público. Em outros, ele é colocado no grupo dos filósofos como Victor Cousin, mas aqui também sem produzir ao menos um "eclético" sistema. Poderíamos, enfim, anotar em tom lamentoso que o que marca sua obra seria uma espécie de atuação em penumbra, num segundo plano.[2] Maurice Agulhon, no prefácio escrito para a excelente biografia sobre Quinet, de Laurence Richer,[3] procura justificar o papel secundário de Quinet, afirmando que ele viveu em um período dominado por duas unanimidades, Michelet e Victor Hugo. Sem eles, o século XIX seria de Quinet.[4]

Em primeiro lugar, Quinet não foi apenas um historiador. O mais correto seria vê-lo como um "*homme de lettres*", um *philosophe*, mas talvez o termo já pareça um pouco anacrônico no século XIX. A marca central do pensamento de Quinet, a despeito disso, é a vasta problemática que insiste em costurar filosofia, história e literatura.

1 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, v. 2, p. 242. Cf. tb. HADAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. v. 3, p. 24-5.

2 Hayden White, em sua obra *Meta-história, a imaginação histórica do século XIX*, não menciona Edgar Quinet uma única vez.

3 RICHER, Laurence. *Edgar Quinet* – L'aurore de la république. Bourg-en-Bresse: Musnier-Gilbert Éditions, 1999.

4 Cf. AGULHON, Maurice. *1848 ou o Aprendizado da república*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

Tal abrangência, hoje considerada improdutiva, era, no XIX de Quinet, estimulada e buscada; um elemento essencial da definição do intelectual. Espírito generalizante e ao mesmo tempo poético, ele se aproxima mais das grandes visões de conjunto, das considerações filosóficas e menos de estudos técnicos e detalhados. O século XIX produziu, assim, com Quinet, pensadores superlativos, seja pela abrangência enciclopédica dos conteúdos, seja pela quantidade dos volumes apresentados ao público. Se Michelet pôde ostentar seus sessenta volumes, Quinet não fica a dever com os seus mais de trinta volumes. É deste estilo abundante que brota uma linguagem própria, ou seja, uma escritura na qual o excessivo não é enfadonho, mas faz sistema, articulando disciplinas e temáticas.

Assim, podemos observar que o núcleo central de sua obra gira em torno de três temáticas. A primeira concentrada em abordagens históricas, com forte acento em temas religiosos: *Le génie des religions*, *Les jésuites*, *L'ultramontanisme*, *L'essai sur la vie de Jésus Christ*, *Le christianisme et la Révolution Française* e *La Révolution*, em um quadro teórico que poderíamos nomear de crítica histórica e religiosa. Mas um segundo núcleo desdobra-se do primeiro tratando de temas exclusivamente políticos como *Les révolutions d'Italie*, *La campagne de 1815*. E uma última dobra se insinua em obras que privilegiam os temas literários, como *Vie et mort du génie grec*, *La poésie épique*, e culminam na produção ficcional do próprio Quinet, especialmente em *Ahasvérus*.

Assim, mergulhando nas controvérsias da época, é inevitável investigar, entre outras coisas, se Quinet era um autor romântico, combinando uma consciência estética com consciência histórica, ou se seu romantismo anunciava o moderno, ou refugiava-se na tradição. Em todo caso, há um consenso entre os autores que lhe querem bem sobre sua imprudência. O excesso e as afirmações dramáticas e definitivas atraíram para si o estigma de inconsequente e temerário. Heine dirá a propósito, com certa ironia, que sua alma era na verdade alemã. Lucien Febvre, ao contrário, que havia algo de falso em sua escrita exaltada e no arrebatamento que provocava.[5] Paul Valéry generalizou semelhante diagnóstico para todo o romantismo: "envenenado por lendas e histórias, um verdadeiro romântico é acima de tudo um ator. A simulação, o exagero, a facilidade em que caem todos os que visam apenas produzir sensações imediatas, são os vícios desse momento das artes".[6]

5 FEBVRE, Lucien. *Michelet*. Genebra: Édition des Trois Collines, 1946.

6 Cf. VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 155.

A sua decepção com o ecletismo – movimento filosófico liberal, composto por Victor Cousin, Théodore Jouffroy e Royer-Collard – não foi menor e contribuiu para a radicalização de seu pensamento. Até 1825, Quinet acompanhava Victor Cousin e seu ecletismo espiritualista. Com uma atuação corajosa e incisiva na École Normale, um estilo arrebatador, falando abertamente de religião e política, Cousin estimulava jovens como Quinet e Michelet, defendendo uma filosofia ligada ao tempo e à história.[7] Ora, o ecletismo – uma imbricação entre o criticismo de Kant, o hegelianismo e a filosofia escocesa, com Thomas Reid e Dugald Stewart – prometia não só combinar vários sistemas filosóficos, mas julgar as doutrinas, tomar emprestado o que nelas havia de comum e verdadeiro, negligenciar o que definiam como falso, deduzindo daí uma teologia, uma estética e uma moral. Contudo, lentamente, este pensamento acaba na valorização de certa psicologia e no repúdio ao sensualismo de Condillac, considerado um dos responsáveis pelos excessos da Revolução. A filosofia eclética torna-se, aos olhos de Quinet, cada vez mais professoral, engessada, afastando-se de sua finalidade republicana; de inspiradora do sistema educacional, ela se torna uma pedagogia oficial formadora dos estadistas e funcionários de Estado. Posicionando-se contra a filosofia do século XVIII e contra a Revolução Francesa, o ecletismo tornara-se, para Quinet, a "filosofia da Restauração", abandonando a promessa de ser um pensamento crítico e não conseguindo, assim, explicar nem mobilizar o presente. Diante da Revolução de 1830, o ecletismo capitula definitivamente, transformando-se em uma filosofia institucionalizada, voltada para a legitimação do poder.

No artigo de 1831, intitulado "*De la Révolution et de la philosophie*", Quinet constata a falência geral da filosofia de sua época por não orientar mais a ação política. "A política entrou em um estado de hibernação", diz ele; o presente indica uma era de "apostasia recente" na qual a filosofia se transformou em letra morta: meras palavras eloquentes. "Como agora, reitera o autor, toda a história parece suspensa e muda e a resignação às misérias é a única coisa que aparece entre os povos, a filosofia não sabe mais procurar e fundamentar o presente; sua característica é a de não ter nenhum pressentimento do amanhã."[8]

O desapontamento com a política da década de 1830 e as dificuldades de inserção no fechado mundo acadêmico – ele será nomeado professor de literatura em Lyon em

7 No curso de filosofia ministrado em 1828, Cousin afirmou: "O ecletismo é a filosofia necessária do século, pois é a única que está conforme a sua necessidade e ao seu espírito; e todo o século realiza uma filosofia que o representa". COUSIN, Victor. *Cours de philosophie*. Paris: Fayard, 1991, p. 364.

8 QUINET, Edgar. *Philosophie, France, XIX siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 1994, p. 153.

1839, e só em 1841 será indicado para a cadeira de literatura meridional no Collége de France – colocam Quinet exclusivamente no campo da literatura. São anos de indefinição e angústia, nos quais ele é afetado por uma espécie de enfermidade, que ele nomeia de "mal de *l'attente*". A cura vem da própria literatura e da "tentação da Idade Média", como boa parte do movimento romântico, ao dedicar-se à recuperação e divulgação de um manuscrito épico do século XII, o *Perceval* de Chrétien de Troyes. Em seguida, volta-se definitivamente para a produção ficcional, e o resultado é o monumental *Ahasvérus*, um longuíssimo poema épico, escrito principalmente no refúgio de Certines, sua terra natal, e publicado em 1832. As expectativas do jovem Quinet são exageradas, pois espera alcançar, com esse poema épico, notoriedade, respeito e glória. Em uma carta escrita a Michelet, em janeiro de 1832, Quinet avisa ao amigo que *Ahasvérus* avançava: "*Je sens bien que si je fais quelque chose de passable dans ma vie, ce sera cela*".[9]

De tal forma que, nos anos 1830, Quinet é mais literato que filósofo ou historiador, o que contribuirá para o rótulo de autor romântico, que lhe será imposto pela primeira recepção crítica de sua obra. Ora, alguns traços românticos são perceptíveis, mas nunca exclusivamente. De um lado, ele pode ser considerado romântico pela importância que atribui à poesia – como os principais representantes dessa tendência –, corroborando com a renovação e promoção do poeta e da literatura à guia e intérprete do novo mundo espiritual que sai da Revolução. A "revolução romântica", efeito direto da mutação política, pode ser caracterizada, entre outros elementos, por essa defesa de um sacerdócio poético, por meio da afirmação de um poder espiritual laico, ou seja, por uma consagração do poeta sem precedentes históricos, que acompanha a aurora de uma nova época.[10] Por outro lado, não se encontram em Quinet as conhecidas marcas das batalhas formais contra a tradição clássica, como em Victor Hugo, nem o sentimentalismo subjetivo, a efusão do eu, como em Lamartine, que marcará boa parte do movimento literário, tampouco a religiosidade do romantismo católico de um Chateaubriand. Ao contrário, em suas obras e reflexões estéticas encontramos marcas de uma heterodoxia, e uma especial e acentuada revalorização do gênero épico, ou seja, uma produção que se debruça na pesquisa e modernização das possibilidades narrativas na poesia. Explorando a narrativa, ele redimensiona

9 Cf. RICHER, Laurence. *Edgar Quinet* – L'aurore de la république, op. cit., p. 186.

10 Cf. BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977; Paris: José Corti, 1973, p. 276.

não só o papel da literatura, mas também o da história e, especialmente, da poesia épica, gênero, aliás, considerado frágil, segundo ele, entre os franceses.[11]

Em 1833, como vimos, surge o poema épico *Ahasvérus*; em 1836, ele publica um longo poema épico sobre um mito histórico, *Napoleão Bonaparte*, e em 1838, outro drama épico intitulado *Prométhée*. De tal forma que, nessas obras, Quinet participa da revalorização da epopeia que, da *Palingénésie* de Ballanche, de 1803, à *Légende des siècles*, de Hugo, de 1859, dominou o cenário do romantismo na primeira metade do século XIX. Em 1828, sob forte influência de Herder, Quinet esboça anotações para uma história das tradições épicas; material posteriormente publicado sob o título "*De l'origine des dieux*", no qual caracteriza pela primeira vez a epopeia moderna:

> [...] agora que o homem dispõe dos anais da humanidade como Homero dispunha dos do povo grego, que ele escolheu a unidade da história e da natureza, aproximando os seres reais através dos séculos, em uma via maravilhosa em direção ao infinito, que estas cenas se sucedem e se encadeiam não mais nas sombras do inferno, do purgatório ou do paraíso da Idade Média, mas em um espaço ilimitado, brilhante de uma luz plena, agora ele pode atingir a forma possível e necessária da epopeia no mundo moderno.[12]

A conjunção do tema da Revolução com a revalorização do gênero épico é o que permite a Quinet dizer o mundo que sai da Revolução, isto é, exprimir sua "modernidade". A dicção é romântica, mas em formato impuro: a forma artística é orgânica, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato com a natureza. Mas um orgânico que se constitui também a partir do externo, isto é, da história. A poesia é eco e exortação; é militante, um canto que acompanha as lutas públicas. É o que se pode perceber em *Ahasvérus*, seu melhor poema, que trata do problema da execução moderna do sagrado, combinando elementos do drama e da epopeia,

11 É interessante confrontar o argumento de Bénichou com o de G. Lukács. Em sua obra *O romance histórico*, de 1936, Lukács procura demonstrar que o romantismo surge no meio de uma luta ideológica sem precedentes sobre a interpretação da Revolução Francesa. A disputa literária resulta em duas concepções da história e duas correntes literárias: a primeira é reativa, nomeada de *romantismo liberal*, e se afirma contra a memória da revolução, pela defesa apologética da Idade Média, apesar de defender mudanças progressistas, concretizadas pela mesma Revolução. A segunda corrente, que vai de Goethe a Stendhal, é de matriz iluminista, pois busca não só afirmar a Revolução como conservar e realizar concepções herdadas do século XVIII, figurando, assim, o presente como história. G. Lukács, *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965, p. 67-95.

12 QUINET, Edgar. *Oeuvres complètes*, tomo III. Paris: Pagneire Librarie-Editeur, 1857.

em uma escrita poético-filosófica que lhe parece ser o instrumento adequado para a atualização do gênero. A obra em diálogos, monólogos e coro é uma forma variante do "mistério" em vigor na estrutura da dramaturgia medieval[13] – estilo renovado pelo romantismo de Byron na Inglaterra e de Vigny, na França.[14] Nesse poema, composto em uma estrutura dividida em quatro grandes jornadas, Quinet apropria-se da lenda do judeu errante para figurar a sucessão dos tempos e o desenvolvimento da história, ou seja, para encenar o "espetáculo" da tragédia da história do mundo. Aqui o poeta se faz historiador ao resgatar a seu modo e por meio de seu verbo a relação entre o divino e o histórico. Já no prólogo, o autor adverte tratar-se de um mistério terrível, de difícil narração; uma "longa história que oprimiu sempre seu próprio criador".

Tudo indica que intencionalmente a estrutura da obra assinale um desequilíbrio. As partes são desiguais, seja na concentração temporal, seja no efeito dramático. Na primeira jornada, intitulada "Criação", é figurada uma conjunção de teogonia e cosmologia, numa narrativa demasiadamente concentrada sobre o nascimento dos deuses, do mundo e de seus principais elementos: o oceano, um pássaro, um peixe, uma serpente apresentam-se como divindades e, nessa condição, louvam as belezas e maravilhas da natureza. Em seguida, falam os primeiros povos, as primeiras cidades. Contudo, a harmonia inicial da criação é rapidamente suplantada por um conflito entre as cidades, na forma de uma disputa entre os deuses para medir força e superioridade. Abruptamente, por meio de uma condensação temporal ainda maior, a trama é deslocada para Jerusalém, no momento em que os reis magos encontram o "prometido", a criança que se anuncia como o deus superior a todos os outros já existentes; momento no qual o politeísmo rende homenagem, não só ao monoteísmo, mas especialmente à figura do Cristo encarnado em um homem. Assim, a criação do mundo desemboca no surgimento do Cristianismo e sua promessa de redenção e de recomeço; no movimento pelo qual o deus jovem supera a cansada religião oriental.

Entre a primeira e a segunda jornada há um entreato composto por uma deslumbrante dança dos demônios, de forte apelo imagético, na qual em um movimento inverso é ironizada a pretensão do cristianismo de renovar o mundo, por meio da encarnação

13 Os mistérios medievais eram peças teatrais religiosas, influenciadas por tendências góticas que misturavam misticismo e realismo. Na França, os mistérios adquiriram forte carga lírica, no século XIV, com *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, e a *Passion*, de Didot.

14 Byron publica *Cain, a mystery*, em 1821, e "*Heaven and earth*", em 1823, ambos considerados os melhores exemplos de adaptação dos "mistérios" medievais para o século XIX. Vigny, fortemente influenciado pelo gênero, publica, em 1824, "*Eloa*".

do divino em um homem. Belzebuth, por exemplo, procurando desmascarar a farsa, interroga: "a eternidade, enlouquecida, brincava em uma divina comédia, na qual ele era o único personagem?".[15]

Assim, desmistificando, por meio de recursos de aproximação e de distanciamento, Quinet conduz a trama indiretamente para a segunda jornada, intitulada a "Paixão", o momento da morte e sofrimento de Cristo, especificamente para o instante do encontro entre Ahasvérus, o homem, e Cristo, a divindade encarnada. O diálogo é cortante e violento: Cristo pede água, Ahasvérus nega; Cristo pede ajuda para carregar a cruz, depois um abrigo contra o sol, e um lugar para descanso, e tudo lhe é negado. Diante das sucessivas recusas, do não reconhecimento da divindade, e, por fim, da expulsão por Ahasvérus do estranho invasor de sua casa, Cristo lhe responde:

> *Pourquoi l'as-tu dit Ahasvérus? C'est toi*
> *qui marcheras jusqu'au jugement dernier,*
> *pendant plus de Mille ans. Va prendre tes*
> *sandales et tes habits de voyage; partout*
> *où te passeras, on t'appellera: le juif errant.* [...]
> *Tu seras l'homme qui ne meurt jamais. Moi, je vais*
> *à Golgotha; toi tu marcheras de ruines*
> *en ruines, de royaumes en royaumes, sans*
> *atteindre jamais ton Calvaire.*[16]

A maldição lançada sobre Ahasvérus fará dele um solitário, o judeu errante que, acompanhando as desventuras do mundo e da história, encontrará tão somente dor e sofrimento. Para Quinet, a história da humanidade a partir daí segue um sentido fatal, trágico, marcado por declínios, desmoronamentos, mortes, guerras, invasões, lágrimas. A morte de Cristo vem acompanhada de uma espécie de tragicidade incontornável, como se a maldição de Ahasvérus atingisse a humanidade inteira. O mundo, transformado em deserto, chora:

> [...] *l'heure est passée; après l'heure, le soir*
> *aussi est passé, et moi j'arriverai trop tard.*
> *Jéhovah n'a plus de fils; moi, je n'ai*

15 QUINET, Edgar. *Ahasvérus,* <*http*://gallica.bnf>, p. 125.
16 Idem, p. 138.

plus ni palmier, ni compagnon. Jéhovah est seul au firmament; moi, je suis seul sur ma grève: nos deux déserts se joignent, et ils s'attristent l'un l'autre. Tous deux nous roulons dans notre immense ennui, sans y trouver de rivage: nous ne rencontrons, nous n'entendons que nous. Nos deux échos se rassemblent. Demain, quand il passera, comme un arabe qui cherche son butin, si je lui demande: où est ton fils? Il me répondra: et toi, où est ton ombre?[17]

Na terceira jornada, a mais longa e intitulada a "Morte", Quinet dispõe, ao lado do judeu errante, a personagem Raquel, igualmente dotada de imortalidade, portanto habilitada a atravessar os séculos, e Mob, figurando a morte. Os três percorrem o período medieval e o começo dos tempos modernos, mas a tristeza e desolação continuam. No interior de uma vila, à beira do Reno, Ahasvérus conhece Raquel e com ela o amor, e a possibilidade da consolação na poesia. Aqui, o estilo romântico de Quinet atinge personalidade e maturidade. Mas a exaltação dos sentimentos não é jamais assumida como plenitude, na medida em que vem acompanhada por uma enorme melancolia e por um vazio diante da vida: Mob, a morte, interfere nesses momentos fazendo refluir os sentimentos, em direção a um ceticismo irônico. A desolação atinge seu ponto culminante quando, na Catedral de Estrasburgo, Ahasvérus e Raquel assistem a uma liturgia macabra: uma dança dos mortos, na qual reis, papas e arcebispos desmascaram Cristo como um impostor, como aquele que nunca foi encontrado nem ressuscitou: "não há Cristo, nem Jesus de Nazareth, dizem, apenas a eternidade, vazia, o silêncio e a morte".

Novamente a narrativa é interrompida por outro entreato no qual o autor louva a poesia, reconhecendo o sofrimento do poeta que, com a "alma pesada e sangrando", lamenta não poder encontrar as palavras exatas que realmente exprimam a dor sentida, o desespero pela sensação de vazio que decorre do silêncio dos deuses e da insuficiência do mundo. Finalmente, há a quarta e última jornada intitulada o "julgamento final". Ali, o pai eterno e Cristo apresentam-se unidos no papel de Juiz, responsáveis pelo julgamento do mundo. Tudo e todos são julgados: oceano,

17 Idem, p. 132.

animais, montanhas, cidades, papas, reis, Napoleão, a ciência, as mulheres; seus lamentos são ouvidos, e, ato contínuo, perdoados, em um resumo sagrado da história do mundo. Finalmente, Ahasvérus é confrontado com o Cristo e julgado. Contudo, se de um lado, pela mediação do amor de Raquel, Ahasvérus sucumbe, reconhece a divindade de Cristo, pede perdão pela dúvida inicial e aceita o perdão e a misericórdia; de outro, o julgamento o liberta da religião. O Julgamento final é mais do que o pronunciamento de uma sentença judicativa, ele é um acerto de contas de Ahasvérus, e do próprio Quinet, com a história do cristianismo. A maldição de Ahasvérus muda de sinal, ganhando uma conotação positiva: ele na verdade havia sido enviado não como maldito, como errante, mas como consolador, com a missão de, após a passagem de Cristo, recolher a dor do mundo e anunciar a utopia. Ahasvérus, "*c'est l'esprit enfiévré qui cherche à travers l'ombre le soleil qui va venir*".

O sofrimento foi recompensado, ao final, com a redenção; o sacrifício divino desdobra-se em humano, e o humano transmuta-se em divino, dissolvendo oposições. Ahasvérus, convertido de vítima em herói, nos versos finais de Quinet, transforma o medo da solidão em desejo de infinito. Reabilitado, poderia escolher o que quisesse fazer dali em diante, mas ele não quer retornar à sua pátria, nem repousar à sombra de uma vida burguesa convencional. Como os deuses, ele tem sede de infinito, quer a imortalidade, continuar errante, retomar a viagem, sem destino, caminhando sempre para o alto, para o futuro, para a eternidade. De judeu errante maldito, Ahasvérus torna-se um homem novo, um "segundo Adão", simbolizando, nesse momento, o destino de toda a humanidade que quer desdobrar-se em direção ao ilimitado. O cristianismo, como religião positiva, completa sua missão histórica, perdendo completamente sua razão de ser. Raquel acompanha Ahasvérus na nova viagem, que representa uma nova reconciliação entre infinito e finito, entre céu e terra. O mundo pede e está pronto para uma regeneração, para o recomeço, para a revolução, em um forte apelo mítico. Ao final, Quinet anuncia sinais de uma nova religião, mas como ela ainda não surgiu o futuro está em suspensão; a eternidade e o nada terminam, no epílogo, dialogando com um Cristo solitário, órfão, que encerrou sua tarefa, que não sabe mais ao certo qual era. Neste momento o que restava do mundo desmorona, em imagens de grande efeito visual, de pura materialidade, restando apenas a dor, o suspiro, a lágrima; a eternidade e o nada.

***A**hasvérus* pode ser nomeado "epopeia simbólica" ou drama épico. A obra é moderna, justamente por assumir uma estrutura formal que combina narrativa histórica, no sentido largo e poético do termo, com um ensinamento edificante vivido de forma dramática por meio de uma experiência íntima. Ora, a confluência do épico

e do dramático não é original em Quinet, uma vez que Vigny já experimentara tal aproximação, o que teria influenciando provavelmente Quinet.[18] No entanto, o que marca a obra em questão é uma combinação de uma filosofia da história entristecida com um espiritualismo humanitário que crê na capacidade regeneradora do homem; na grandeza de um destino coletivo, isto é, na possibilidade criativa da revolução. Assim, se de um lado a trajetória errante de Ahasvérus parece apontar um percurso individual, de outro, a condução e desdobramento da narrativa possibilitam que o elemento individual seja simbolicamente transfigurado em universal, particularmente no julgamento final que atinge toda a natureza, povos e cidades.

Por meio de um naturalismo radical, entre uma forma de panteísmo e ousada heresia, Quinet dá voz a todo o universo: astros, rios, montanhas e seres da natureza; bem como aos mitos e lendas, demônios e críticos. As vozes cristãs são misturadas às pagãs; o humano dialoga com o titã, os anjos e as fadas com os demônios. Um conjunto que de fato encena uma história do mundo caótica e desarrumada, para justificar a necessidade da dissolução e projetar no futuro a recriação de um novo mundo, evidentemente melhor que o precedente. Para Bénichou, trata-se de uma obra estranha que se organiza em torno dos temas religiosos, mas apenas para serem ultrapassados e negados. Há em *Ahasvérus* uma dialética que lentamente substitui o tema cristão do mal e da missão redentora de Cristo, pelo tema da dor humana e pela promessa de uma sociedade que supere a noção de pecado e culpa; uma celebração da ruína do cristianismo histórico,[19] mas não de suas promessas.

A literatura enuncia com seus próprios recursos a condenação do cristianismo como religião positiva, que será o tema central das futuras intervenções anticlericais de Quinet e de Michelet na década de 1840. Mas aqui no lugar de uma hostilidade aberta, Quinet figura o movimento de nascimento e morte do cristianismo, confirmando o valor histórico e, portanto, relativo das religiões. Por outro lado, a importância que o autor concede ao Oriente já demonstra uma tendência que se tornará cada vez mais clara em Quinet, principalmente a partir de 1841, com o surgimento de *Le génie des religions*. Para ele, a Europa seria regenerada pelo Oriente; a singularidade

18 "Meditar e conceber um pensamento filosófico, encontrar nas ações humanas os exemplos mais pertinentes, reduzir tal pensamento a uma ação simples que se possa gravar na memória, representada de alguma forma em uma escultura e um monumento grandioso à imaginação dos homens: eis o que deverá atingir a poesia ao mesmo tempo épica e dramática." VIGNY, *Journal*, 20 de maio de 1829, citado por BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 356. Cf. a análise marxista sobre a confluência histórica entre o épico e o dramático em G. Lukács, *Le roman historique*, op. cit., p. 153-89.

19 BÉNICHOU, Paul. *Le temps des profhètes*. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977, p. 465.

dessa renascença oriental consistia em associar orientalismo com medievalismo, no intuito de contrabalançar a forte influência da tradição clássica. Victor Hugo no prefácio das *Orientales*, sua ode militante em favor da causa grega, não teria também afirmado: "*au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant on est orientaliste*"?

O romantismo de Quinet enfrenta criticamente o coração do pensamento cristão, mas continua alimentando-se do mito da queda, redenção e emergência de uma nova experiência, ou seja, da ideia do paraíso restaurado. Como em Rousseau, apesar do tom cada vez mais cético, a literatura de Quinet continua pensando em uma origem fundadora, num paraíso redivivo e na possibilidade de refazer o mundo simbolicamente. Contudo, paradoxalmente, o modelo da busca das origens serve como ponto de partida para a afirmação da historicidade, uma vez que a pesquisa pela origem em Quinet possibilita ao historiador refazer poeticamente a ligação rompida entre natureza e história.

Em 1836, surge um poema heroico dedicado a Napoleão Bonaparte, encarado como o novo prometeu dos novos tempos. Se *Ahasvérus* é, nos termos do próprio Quinet, a "poesia do passado, e de toda a história", que figura "um homem eterno que contém em si todos os outros e a humanidade", *Napoléon* é a "poesia do presente" e seu herói é o indivíduo moderno.[20] Trata-se de uma nova tentativa de Quinet de constituir um épico moderno. Mesmo tendo se tornado, nos anos seguintes, um inimigo do segundo Napoleão, Quinet não renegou nesta obra o primeiro, considerando-o um agente providencial modernizador da sociedade europeia. Quinet seguidamente sustentava que a França tinha um papel de liderança política e cultural diante das outras nações. E Napoleão, a seu ver, teria sido o arauto dessa tendência.

No trabalho que serve de introdução ao poema, intitulado "*La poésie épique*", Quinet realiza sua melhor reflexão estética, recuperando a atualidade do gênero ao articular a relação entre a epopeia e a história em nova chave temporal. Ele recusa de pronto a ideia corrente de que o espírito francês seria impróprio para o épico, pois destituído de dimensão heroica. No lugar, procura traçar um panorama histórico, mostrando como a França medieval foi fonte de acontecimentos gloriosos, fornecendo material para a literatura épica, fase depois negligenciada pelo classicismo dominante no século de Luís XIV. A *Henriade* de Voltaire teria sido uma tentativa isolada de retomar essa forma, no século XVIII, por isso mesmo fadada ao fracasso. Definindo o gênio heroico de uma dada época pelo sentimento que uma nação tem dela mesma e de sua ação no mundo, Quinet percebe uma evolução da epopeia relacionada com a evolução da humanidade.

20 *Napoléon*, <http://gallica.bnf>.

Ao afirmar a atualidade do épico, contudo, Quinet remonta ao tema central da estética moderna, de Goethe a Hegel,[21] isto é, a diferença entre o lírico, o épico e o drama. Como F. Schlegel, Quinet localiza na história a diferença entre os gêneros,[22] mas procura ressaltar e encontrar ao mesmo tempo o momento originário, isto é, a natureza primeira da separação. Assim, o épico emanaria da poesia lírica dedicada à ideia de Deus, mas figuraria cada vez mais o momento de secularização do mundo e de seus conflitos. Contudo, pela proximidade com o instante criador, nele ainda se sente a presença do divino, a "mão da providência", a presença do "maravilhoso". Diferentemente da poesia dramática que assume o ponto de vista individual, o poder do acaso e da fatalidade, as contradições e conflitos. Ou seja, na estrutura épica busca-se a inteligência universal – não pela presença divina, mas no pensamento do divino; a imortalidade e o eterno.[23]

21 Uma das primeiras elaborações modernas do problema do gênero surge com Goethe e suas três "formas naturais de poesia"(*Naturformen)*. Goethe estabelece uma oposição entre as formas naturais de poetizar (*Dichtweisen)* e os gêneros poéticos derivados dessas formas (*Dichtarten)*; ou seja, entre as atitudes do poeta – no épico, narrar claramente, no lírico, ser transportado pelo entusiasmo, no drama, agir pessoalmente – e as formas decorrentes e contingentes como o romance, a balada, ou a sátira. Cf. "Notes et dissertations au sujet du Divan oriental-occidental" in GOETHE, J. W. *Écrits sur l'art*. Paris: Klincksieck, 1983, p. 99-122. O idealismo alemão, notadamente Hegel, em sua *Estética*, teria esclarecido pela primeira vez a relação sugerida por Goethe ao destacar a seguinte oposição filosófica e histórica: o épico figuraria a "totalidade dos objetos", enquanto ao drama caberia a "totalidade do movimento". O romance seria a epopeia burguesa moderna, "um momento em que vemos reaparecer o pano de fundo de um mundo total e a descrição épica dos acontecimentos". Cf. HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores,1993, p. 598.

22 É interessante comparar a reflexão estética de Quinet com o pensamento alemão, especialmente o de F. Schlegel. Quinet não o cita, mas sabemos que ele era a referência inicial de muitos autores, em particular sua investigação sobre as condições de possibilidade de uma teoria dos gêneros de base historicista. Schlegel foi um dos primeiros a defender que os gêneros poéticos não valem para a poesia moderna, só para a clássica, e a sugerir uma sucessão histórica das formas: epopeia, tragédia, filosofia, romance. Cf. SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1974.

23 Cf. HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime – O prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2002. A mesma sucessão de formas está presente no texto de Hugo, de 1829, no qual ele sugere uma explicação para sua própria evolução literária, que caminhou do lirismo ao drama. Hugo retoma a ideia de uma evolução literária universal, que se inicia com a idade lírica. O lirismo seria a linguagem espontânea de homenagem dos primeiros homens ao seu criador, seguida de uma idade intermediária teocrática e militar, na qual predomina o épico, e que culmina, na idade moderna, com o predomínio do drama. "A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários." Idem, p. 46.

Se há uma forma épica consagrada pela tradição na antiguidade, o estilo, contudo, não lhe é intrínseco, uma vez que esteve presente em várias épocas históricas, em uma pluralidade de figurações históricas, atuando com maior ou menor intensidade. De tal forma que o gênero não é exclusivo de um povo ou de uma época. Quinet designa, em suas anotações para uma história da poesia épica, três fases sucessivas com as pequenas variações na caracterização do sujeito épico: uma primeira fase religiosa, da Grécia até a Idade Média, a segunda, heroica, com Dante, Tasso e Ariosto, e a última, filosófica, na qual Quinet procura inserir-se. Nesta última fase, a epopeia moderna figuraria um novo sujeito que é, agora, o homem individual agindo num mundo em transformação, aberto para a renovação. Isso porque a Revolução Francesa legou ao mundo um "espetáculo" universal, impondo rupturas, alterando sensibilidades, instituindo uma nova época na qual a história se torna heroica, e os acontecimentos abrem uma nova via épica para a poesia. Se o gênero é histórico, a arte poética, que o acompanha, também deixa de ser normativa e atemporal, ganhando textura histórica. Para Quinet, o épico contemporâneo deveria figurar não um passado idealizado, mas a história contemporânea; ou seja, caberia à arte poética postular as novas relações desse mundo social com a produção artística. E, especificamente, figurar o dilema da contemporaneidade, que consistia, para Quinet, na elaboração formal de uma linguagem que fosse complexa o suficiente para abranger a simplicidade do elemento popular e a abstração do elemento filosófico da humanidade em transformação.

Assim, do ponto de vista formal, o gênero em língua francesa precisava ser revitalizado. Contudo, Quinet não inova como seria de esperar, mas opta pela tradição, combinando vários procedimentos utilizados no passado. Ora recupera o metro de doze sílabas, dos poemas carolíngios, ora o de oito sílabas, dos poemas do ciclo arturiano. Frequentemente usa rimas contínuas, para reforçar, ao mesmo tempo, a simplicidade, pela monotonia da repetição e a clareza da exposição, evitando os conflitos interiores e as obscuridades. Por último, em alguns momentos, como em *Napoléon*, o poema é pensado como um recitativo, um canto popular com melodia para, assim, efetivamente ressuscitar o uso original da epopeia. "É necessário que o poema seja ao mesmo tempo popular, como uma balada, ingênuo como uma criança, ponderado como o idoso; sem cessar de ser majestoso, ele deve ser sempre simples, e ornado sem ornamento."[24]

24 QUINET, Edgar. La poésie épique. *Revue de Deux Mondes*, Paris, 1836, p. 145.

Em todo caso, para Quinet a poesia épica ganha na modernidade historicidade, ou seja, a história se impõe à arte. O que não significa que a arte se dissolva diante da história, pois, afirma Quinet:

> [...] a poesia necessita mais da realidade que a história. [...] A epopeia não copia a história, ela não a contradiz, ela a transforma. Ela se ocupa das lembranças do mundo, como coisas eternamente vivas e lhes dá uma organização nova. O dever do historiador é o de se transportar ao passado e se identificar com ele; o do poeta é o de fixar o que não é mais em uma figura que é: imortalizar o passado, o presente e o futuro em um mesmo momento, que é o momento da arte. O historiador se apoia em um fato que foi e que não será mais, que não poderá ser um outro do que foi; o poeta se apoia sobre a tradição que é, que dura ainda, que se desenvolve em sua obra. Como nenhuma outra forma de arte, a epopeia contribui com a civilização, pois, ela mesma é a transformação contínua do passado no futuro, o espetáculo da vida em seu princípio e desenvolvimento. [...] Tudo que é efêmero e artificial está perdido para a epopeia. Ela só usa acontecimentos que levam a marca da necessidade e da vontade celestial.[25]

Contudo, se na epopeia antiga a presença do divino era essencial – uma poesia da providência –, na epopeia moderna figura o Gênio nacional, isto é, o sentimento que a nação tem de si mesma e de sua ação no mundo. “O poeta épico deverá representar agora não só o gênio nacional, mas refletir, combinando, o elemento popular e o elemento filosófico da humanidade moderna.”[26] Na avaliação de Quinet, Napoleão é um exemplo de personagem épico moderno ao concentrar em si os valores de uma geração[27] e uma fase de tendência democrática na França. “Muitas vezes pensei se não teria sido melhor morrer nas santas batalhas de 1814 e 1815, confessa Quinet, onde só se tratava na França da questão de todos e não de um só.”

Ora, Quinet, de fato, não enfrenta as relações cada vez mais perigosas entre literatura e nacionalismo, mas desloca a tensão para a oposição entre epopeia e romance; se não sucumbe à prosa do mundo, para usar a linguagem dos gêneros, é porque não reduz o épico ao romance. Para Quinet, a epopeia não deve refugiar-se no romance:

25 Idem, p. 151-2.

26 Idem, p. 158.

27 O herói moderno de Quinet assemelha-se ao conceito hegeliano de indivíduo histórico-universal (*welthistorischen Individuen*), aquele que resume em sua própria vida as determinações históricas da humanidade.

> Não podemos negar que o princípio da individualização desenvolveu-se muito nos tempos modernos, a epopeia rápida da vida interior e privada, que se nomeia romance, adquiriu uma importância que era desconhecida entre os antigos. Mas o poema heroico e o romance são duas formas de epopeia moderna da mesma maneira que a cidade e a família. A diferença entre o romance e a epopeia é a do homem e da humanidade. Há formas épicas, como os cantos populares, que o romance não pode resumir.[28]

Resta destacar que o debate de fato será enfrentado pela estética do século XX, o qual pode ser resumido no diagnóstico de Robert Musil, em 1931, sobre a vitória do romance sobre a totalidade épica, ou seja, da inevitabilidade do "recuo do épico".

A prosa por outro lado não favorece a reflexão filosófica. Para Quinet, a dimensão filosófica da épica moderna decorre da linguagem poética que possibilita ao poeta, na confluência entre imaginação e sensibilidade, ser o profeta do futuro ao apontar caminhos em épocas nas quais declinam os dogmas. Como em boa parte da literatura romântica, o filosófico se refere ao primado da ideia sobre o acontecimento, à redução dos acontecimentos históricos à sua ideia simbólica. A literatura – e a arte de modo geral – é, por esta razão, diferente da concretude histórica, na medida em que dialoga diretamente com o infinito.[29] Contudo, apesar de definir o épico pela sua relação intrínseca com o eterno, Quinet não só recusa totalmente a estética católica que usa a arte para dar sustentação à religião, como exalta o divórcio entre arte e religião. Para ele o sentimento do belo não é de natureza exclusivamente religiosa, ou seja, ele não desperta apenas a intuição das realidades eternas. Em 1834, falando sobre os poetas alemães, Quinet defende:

> Não digam que a poesia acabou, mas sim, sobretudo, que ela é a única que permaneceu viva. [...] nós caminhamos e vivemos não no que é, mas em uma fantasmagoria daquilo que deverá ser e será o amanhã. Por isso, a missão real do poeta é a de começar, sua vocação é a de ser o mediador dos povos que virão.[30]

28 Idem, p. 157.

29 Quinet defendia que sua literatura era fruto de imaginação e sentimento, "*écrite avec le coeur*", e ficava indignado com aqueles que viam nela uma metafísica ou a própria história. "*Mon malheur est d'avoir écrit sur la Philosophie de l'Histoire. On est naturelement disposé à croire que je recommence ou continue ce travail, dans chaque ligne qui vient de moi.*" Citado por TRONCHON, Henri. *Le jeune Edgar Quinet*. Paris: Librairie les Belles Lettres, 1937, p. 3.

30 Citado por BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. Doctrines de l'âge romantique, op. cit, 1977, p. 489. Anunciando o advento de uma era prosaica, Stendhal afirmou em 1802: "À medida que o gênero humano

Como crítico, Quinet procurava interferir de forma propositiva nas discussões literárias da França, mas não "poetizar a vida política", como alguns românticos. Ao contrário, movido pelo olhar do historiador-filósofo, critica a literatura pretensamente nacional de sua época, fortemente marcada por proposições ambíguas. Em todo caso, o que Quinet encontra na produção que sai da Revolução Francesa é o contrário do que defende para o épico moderno: uma literatura alimentada por um "espírito de reação", pela condenação da revolução política e filosófica, por um vazio moral de que o *Génie du christianisme* de Chateaubriand[31] é um marco inaugural. A revolução extenuada é repudiada e as ideias emancipadoras, afastadas. "A guerra declarada às revoluções, às inovações, num horror religioso de toda novidade, todo progresso, de toda a ousadia do espírito [...] e o véu da Igreja que nos cobre de alto a baixo e nos envolve no santuário gótico, do qual não se pode sair."[32] Uma literatura que, segundo Quinet, confunde os tempos históricos, "descreve um cristianismo que não existiu em nenhuma parte", desorienta e confunde pela mistura de temporalidades, enfim, figurando heróis incapazes de agir, "René não fará nada de seu catolicismo, ele só é grande pelo seu imenso enfado", sustenta Quinet.

Se no século XVIII o escritor era a promessa de uma voz universal que aproximasse os homens em um projeto universal, o escritor do século XIX, ao anunciar o moderno, recusa tal papel, apegando-se aos detalhes e particularismos, em uma escrita que não mais se dilata. "A literatura, pouco a pouco, afirma Quinet, renuncia às ideias e sentimentos, pois eles são um obstáculo, e se fecha na forma e na cor, no colorido que não inquieta, nem escandaliza, em um terreno neutro onde a vida é cômoda."

Em *Prométhée*, 1838, temos sinais mais evidentes de uma crise que, nesse aspecto, podemos nomear de antirromântica: a revolta aqui figurada é contra os deuses. Quinet transforma o *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo,[33] em um profeta que anuncia o fim do politeísmo grego e o advento de uma nova religião; deformando o mito, Prometeu seria um precursor pagão de Jesus. No fundo, as religiões sabem agora que são mortais, históricas, e o próprio cristianismo reconhece seu declínio, e a dúvida reinante evidencia que pode surgir uma nova religião, do embate entre os homens e

amadurece, nos tornamos menos ingênuos no que fazemos, e consequentemente, menos poetas". Stendhal. In: BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 322.

31 CHATEAUBRIAND, M. *Essai sur les révolutions*. Paris: INALF, 1961.

32 QUINET, Edgar. *La Révolution*. Paris: Belin, 1987, p. 745-6.

33 Provavelmente Quinet conhecia *Prometheus Unbound* de Shelley, que, por sua vez, já figurava um Prometeu rebelde e insubmisso aos deuses.

os deuses. Ou seja, o novo deus será criado pelo homem, será um elemento de união entre os homens, um novo símbolo. Eis o sentido do heroico em Quinet, fortemente influenciado por Vico e seu conceito de "Mente Heroica".[34] Assim, enquanto espera pelo novo, a epopeia moderna deverá ser a epopeia dos homens, sem, contudo, perder sua dimensão sagrada.

A partir dos anos 1840 a relação de Quinet com a literatura se inverte. Ele interrompe as experiências ficcionais, privilegiando escritos históricos e filosóficos, mas irá retomá-las no exílio (1851-70), para provocar o debate estético do Segundo Império, com a ultrajante e engajada provocação: "Qual é o dever do escritor em uma época de decadência?". Enquanto Baudelaire e outros ironizam a perda da aura, figurando o fugidio, o instável, o circunstancial e a banalidade da vida cotidiana, em uma estética moderna que busca captar a "beleza passageira e fugaz da vida presente",[35] Quinet insiste em definir o moderno em diálogo com o antigo, com o heroico, naquilo que este tem de eterno.[36] Em 1852 ele publica, no exílio, um poema dramático, em cinco atos e em alexandrinos, intitulado *Les esclaves*, sobre a revolta dos gladiadores romanos. O clima dessa alegoria contemporânea é o da decadência e desilusão; Quinet denuncia a falta de heroísmo e a inutilidade da revolta dos escravos. E em 1860, surge *Merlin, l'enchanteur*, narrando a história do profeta Merlin, mas transposta para um tempo indefinido. Um romance que mistura elementos líricos e épicos e que busca "abrir novas vias para a imaginação" explorando as tradições nacionais e populares.

Estas duas últimas tentativas literárias revelam, no entanto, esgotamento e fragilidade estilística. Contudo, ainda denunciam ou anunciam a crise do Segundo Império. Além do tema da decadência, Quinet aponta para a falta de heroísmo dos novos tempos. Como podemos ver em sua crítica histórica, o heroísmo em Quinet não é jamais pensado no plano individual, mas no coletivo, no espaço simbólico que aproxima os homens. Paralelamente podemos enxergar na poesia épica de Quinet

34 Cf. NAVET, George. La décadence et l'esprit héroique. In: MONNET, Roland (Org.). *De la modernité d'Edgar Quinet*. Paris: EDIMAF, 2002, p. 136-7.

35 BAUDELAIRE, 1995, p. 881.

36 Dolf Oehler, ao acentuar o caráter marginal da estética antiburguesa e revolucionária de Baudelaire, sustenta que a crítica de sua época foi incapaz de localizar nele o poeta dos novos tempos, na medida em que só o concebia de acordo com o parâmetro clássico-homérico. "A burguesia insistiu em temas clássicos, formas clássicas, modos de percepção clássicos e no heroísmo clássico. A única inovação que ela indicou aos artistas foi a substituição do *pathos* feudal por um *pathos* burguês. Isso, porém, era exigir muito de uma época em que esse *pathos* já havia perdido toda a credibilidade." OHELER, Dolf. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 31.

este mesmo fundo, o tema da morte gloriosa. O vazio insuportável da morte vã, sua inutilidade e insignificância: eis o que Quinet procura preencher com seus versos. O estilo grandioso de Quinet procura esconder a estranheza incompreensível diante da morte anônima e do sofrimento inútil, que se fazem acompanhar quase sempre pela falta de horizonte e impossibilidade de futuro. A literatura épica, com seus elementos de regeneração e consolação, é assim nele o poder espiritual dos tempos nos quais declina o heroísmo.

Mesmo abordando temas religiosos, a estética de Quinet não se encerra no esteticismo e pode chamar-se de romântica só no sentido de tentar recolocar em termos laicos a relação simbólica da religião com a arte. A regeneração que defende está colocada no futuro e não no passado. Quinet fala sempre em regeneração, não em resignação. No fundo, sua dicção romântica combina uma consciência artística dotada de um forte poder imagético com uma consciência histórica, participando, a seu modo, do debate sobre os limites e possibilidades da poesia que já começa a ser chamada de moderna.

Se a obra de Quinet merece ser recuperada, a sua literatura deve ser praticamente ressuscitada, pois ela foi totalmente esquecida, eclipsada pelos grandes nomes da literatura francesa, como o de Victor Hugo. O público de sua época não a compreendeu, especialmente porque os exercícios narrativos de sua literatura apontavam de forma sistêmica para sua produção histórico-filosófica e militância anticlerical. Entendendo a dimensão simbólica da linguagem, isto é, sua capacidade de produzir realidade e não apenas designar objetos, criando assim seu próprio mundo significativo, Quinet estruturou um conhecimento a partir da reconstituição das matrizes simbólicas. Tal procedimento conjugava o apelo a uma nova religião com o heroísmo moderno que ele enxergava ter sido desperdiçado durante a Revolução. Ou seja, *Ahasvérus* antecipava poeticamente a interpretação polêmica de Quinet sobre o fracasso da Revolução Francesa. O tema do sagrado é, portanto, a chave que possibilita a compreensão da verdade da Revolução, que a literatura, através da figura do deserto vazio, denuncia como ainda não realizada.

Arlenice Almeida da Silva é professora da Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. É autora de *As guerras de independência* (Ática, 1995); O jovem Lukács: a superação da estética, in: del roio, Marcos (Org.) Fyörg Lukács *e a emancipação humana* (Boitempo, 2013), entre outros.

Caramuru, o mito: conquista e conciliação

David Treece

Tradução de Marcos César de Paula Soares

Resumo: Este ensaio procura traçar a história do mito do Caramuru, considerando que as versões de Santa Rita Durão e de outros expressam atitudes diversas em relação à colonização e à nacionalidade. Fundamental para essa história é a reavaliação importante que o mito sofreu no século XIX, quando o romantismo e a ideologia liberal rejeitaram a noção de conciliação racial que se situa no centro da lenda do Caramuru. **Palavras-chave:** Caramuru, Santa Rita Durão, romantismo.

Abstract: *This essay attempts to trace the history of the Caramuru myth, whereas the versions of Santa Rita Durão and others express various attitudes related to colonization and nationality. The important reevaluation of the myth in the nineteenth century was essential to the story. At that time, Romanticism and the liberal ideology rejected the notion of racial conciliation that lies at the heart of the legend of Caramuru.* ***Keywords:*** *Caramuru, Santa Rita Durão, Romanticism.*

Introdução

No primeiro século da colonização brasileira surgiram diversas figuras que adquiriram uma qualidade mais ou menos lendária devido ao longo contato com a terra inexplorada e seus habitantes. A fértil narrativa do alemão Hans Staden sobre o canibalismo entre os indígenas foi produto de alguns meses em que ele foi prisioneiro dos índios Tupinambás de Santo Amaro, uma ilha ao sul do Rio, próxima do porto de Santos. A estada de João Ramalho entre os índios Goianás-Tupiniquins de São Vicente, capital da província mais ao sul do país, já foi bem mais pacífica e produtiva: sobrevivente de um naufrágio, Ramalho foi adotado pela tribo, que ficou impressionada com suas habilidades guerreiras, e se consagrou como o primeiro patriarca branco do Brasil. Seus filhos mamelucos formaram a base da sociedade mestiça paulista, cujos representantes mais famosos eram os bandeirantes. Outra figura mais enigmática, conhecido como *O Bacharel*, teve um papel semelhante em Cananeia, um pouco mais ao sul da costa, nas primeiras décadas do século XVI. Dois ingleses que naufragaram em épocas diferentes na costa brasileira, Peter Carder e Anthony Knivet, sobrevivem em livros de história devido às suas tentativas de aprimorar as técnicas militares dos índios.[1] A história de Diogo Álvares Caramuru combina elementos de todos esses casos e constitui outro exemplo da fascinação europeia pelos exploradores e pelos limites do mundo conhecido. Porém, isso não explica a razão pela qual o mito do *Caramuru*, na sua forma relativamente complexa, tenha atraído tamanha atenção por tanto tempo para dar origem a mais de uma obra erudita de literatura.

Essa história de um marinheiro português que naufragou na costa da Bahia, foi salvo de ser executado pelos indígenas locais e se casou com a filha do chefe da tribo é mais bem conhecida, quer dizer, é conhecida quase exclusivamente através do poema *Caramuru*, escrito pelo teólogo Frei José de Santa Rita Durão no século XVIII.[2] Entretanto, uma análise atenta desse e de outros textos mostra que o poema é uma distorção extrema do mito original, condicionada por circunstâncias históricas e ideológicas peculiares. Em narrativas semilendárias desse tipo, os detalhes da história apresentam quase tantas variações quanto o número de versões. É importante apontar que os cronistas e historiadores posteriores também são tão responsáveis quanto os escritores de ficção por mudanças de ênfase e pormenor. Este ensaio pro-

1 HEMMING, John. *Red gold. The conquest of the Brazilian Indians*. London: Macmillan, 1978, p. 29-33 e 42 f.

2 Frei José de Santa Rita Durão: *Caramuru, poema epico do descubrimento da Bahia* (Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781). Salvo indicação contrária, todas as citações são desta edição.

cura traçar a evolução histórica do mito do Caramuru e considera como as versões de Santa Rita Durão e de outros expressaram atitudes diversas em relação à colonização e à questão da nacionalidade. Fundamental para essa evolução é a reavaliação importante que o mito sofreu no século XIX, quando o romantismo e a ideologia liberal rejeitaram a noção de conciliação racial que se situa no centro da lenda do Caramuru. A partir da nova perspectiva histórica dessas ideias, a realidade do Brasil colonial, uma realidade de conflito trágico, tirania política, escravidão e carnificina, não ia ao encontro da noção da união harmoniosa entre o homem branco e o índio.

1. Narrativas históricas e versões literárias

Para mapear o mito do Caramuru serão feitas referências a cinco obras literárias inspiradas pela história e a sete narrativas históricas representativas dos principais estágios culturais e políticos da história do Brasil, a primeira delas particularmente importante como fonte para as versões ficcionais.

Uma das primeiras e mais elaboradas menções ao mito é a do colono Gabriel Soares de Sousa: seu *Notícia do Brasil* foi publicado em 1587.[3] Outros detalhes aparecem nas obras de dois clérigos do século XVII: a *História do Brasil 1500-1627*, de Frei Vicente do Salvador,[4] e *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcellos.[5] No século XIX, o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, em sua pesquisa sobre os principais expoentes do mito ("O Caramuru perante a história"), enfatiza a importância de Simão de Vasconcellos para a ordenação dos acontecimentos da história numa estrutura coerente: "É possível que Vasconcellos, recebendo a tradição já arranjada a modo de romance, a concertou como poude para narrar envolvida nas formas históricas estes sucessos".[6] A versão mais elaborada e altamente retórica de Sebastião da Rocha Pitta em *História da America Portugueza*[7] dá o tom literário para o século XVIII e para Santa Rita

3 SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Notícia do Brasil*. São Paulo: Martins, 1949, 3 vols, I. 1, cap. XXVIII.

4 SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil* (*1500-1627*). São Paulo: Melhoramentos, 1965, 126 f., p. 160.

5 VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor dei Rey N. S., 1663, p. 35-40.

6 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. "O Caramuru perante a historia". *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*, 3 (n. 10), p. 129-52, Rio de Janeiro, 1848.

7 ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da America Portugueza desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte e quatro*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880, p. 29-31.

Durão. Para efeito de comparação, tomei também uma narrativa estrangeira do livro *History of Brazil*, de Robert Southey.[8] Varnhagen foi o historiador oficial do Segundo Reinado e um dos primeiros expoentes da "historiografia erudita" no Brasil. Seu ensaio "O Caramuru perante a história" tem como principal objetivo provar a falsidade histórica do relato da visita de Diogo e sua esposa à Europa. Em seu monumental *História geral do Brasil*,[9] Varnhagen retoma o incidente mais conhecido da história, a aventura de Diogo com seu mosquete e seu batizado como "Caramuru". Todavia, ele dedica mais espaço a um aspecto com ressonâncias históricas mais amplas, a saber, o caráter político do papel desempenhado por Diogo na Bahia. Mais recentemente, as explicações de Pedro Calmon em *História do Brasil*[10] se baseiam em pesquisas sobre materiais dos arquivos municipais da Bahia. Calmon se refere à "Paraguaçu histórica", embora outras fontes indiquem que o nome não aparece em nenhum dos documentos antigos e que teria sido inventado por Vasconcellos em 1663.[11] Calmon inicia assim sua narrativa: "É misteriosa a origem de Diogo Álvares", como se fosse forçado a reconhecer a natureza essencialmente a-histórica e fluida do mito.

Assim, a história do Caramuru desafia as tentativas dos historiadores de defini-la como um fato uniforme e imutável. Apesar da aparente interdependência das diferentes versões, é impossível identificar um único sentido de tradição ou continuidade interna no desenvolvimento da lenda. Na verdade, todos os autores desde o século XVIII costumam voltar-se para Gabriel Soares e Simão de Vasconcellos como as fontes mais confiáveis ou, para talvez ser mais preciso, como as versões mais básicas, mesmo coerentemente formuladas, e, portanto, aquelas mais disponíveis para adaptações ideologicamente informadas.

Publicada em 1781, a obra de Santa Rita Durão, *Caramuru, poema epico do descubrimento de Bahia*, é uma dentre as diversas tentativas nos séculos XVIII e XIX (cf. *O Uraguai*, *A confederação dos Tamoios*, *Os Timbiras*) de descobrir um acontecimento na história do Brasil e uma figura de estatura suficiente que expressassem um sentimento de nacionalidade assim como *Os lusíadas* havia feito para Portugal no século XVI. Grande parte dos críticos observou que o conservadorismo estilís-

8 SOUTHEY, Robert. *History of Brazil.* London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1810, 30 f.

9 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal.* 7. ed., 2 vols. São Paulo: Melhoramentos, 1959, I, p. 200-3, 237-44.

10 CALMON, Pedro. *História do Brasil*, 6 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, I, p. 148-50.

11 Ver: SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Notícia do Brasil*. Op. cit., l. 1, p. 247, n. 1.

tico do poema e suas monótonas passagens históricas, escritas de modo a aderir às convenções do gênero estabelecidas pelos *Lusíadas*, diminuíram seu interesse e valor. Entretanto, nenhum deles se deu conta de que o poema é acima de tudo notável por sua perspectiva veementemente católica, sua consequente subversão de diversos elementos fundamentais do enredo tradicional e sua visão condenatória dos indígenas. Isso tudo se torna ainda mais interessante no contexto das ideias europeias da época, nas quais a imagem do homem primitivo tinha conquistado um estatuto cada vez mais significativo sob o impacto de figuras como Montaigne, Lafitau, Montesquieu e Diderot, alcançando seu clímax com o "*homme naturel*" de Rousseau e a publicação do *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* em 1755.

A reação peculiar de Santa Rita Durão pode em grande parte ser explicada pelas circunstâncias imediatas da composição do poema e pelos principais conflitos ideológicos para os quais elas apontam. O *Caramuru* foi escrito, assim como *O Uraguai* doze anos antes, como resultado da expulsão dos jesuítas de Portugal e das colônias, ordenada pelo déspota esclarecido Marquês de Pombal, que governava o país desde 1755. Além de privar a Ordem do poder espiritual no Império, Pombal destituiu os jesuítas de uma de suas atividades seculares mais importantes no Novo Mundo. Em 1755, a administração dos índios nas missões para sua conversão ao cristianismo e sua inserção no mercado de trabalho foi transferida para os diretórios controlados pelo governo. Isso se deveu principalmente à propaganda contra os jesuítas, segundo a qual os missionários estavam desviando a oferta de mão de obra indígena para seus próprios propósitos. Assim, na segunda metade do século XVIII, ficou decisivamente abalada a confiança no papel da Igreja, tanto ideologicamente diante do Iluminismo e seus "*philosophes*", quanto como mediadores entre o europeu e os povos nativos da América.

Logo, não é de surpreender que houvesse algum tipo de tentativa de reafirmar o valor da contribuição eclesiástica para a colonização, e Santa Rita Durão parece ter sido um personagem suficientemente extraordinário para encarar a tarefa. Depois de ter se tornado um respeitado doutor em filosofia e teologia em Portugal, a ambição o levou a consolidar uma amizade com d. João Cosme, o Bispo de Leiria, com cuja influência ele esperava contar. Com esse propósito ele escreveu a *Pastoral*, a mais violenta investida contra os jesuítas até o momento, que foi publicada no nome do bispo. Entretanto, como pagamento pelos serviços de Durão, o bispo tomou todo o crédito para si, abandonando seu protegido. Durão passou vários anos viajando pela Europa recuperando-se dessa ingratidão, perseguido por um terrível sentimento de

culpa que o levou a marcar uma audiência com o papa e a publicar a *Retractação* de suas calúnias anteriores (publicada em Viegas, 1914).[12]

O poema *Caramuru* pode ser visto como uma tentativa renovada de expiar sua culpa: desse modo é possível explicar o retrato que Durão faz de Diogo Álvares como o precursor dos missionários jesuítas através de um enorme exagero de sua influência religiosa sobre os índios. Durão constrói toda uma mitologia messiânica em torno da chegada de Diogo, combinando lendas existentes com algumas de sua própria invenção: a passagem da Ilha do Corvo conta como São Áureo foi transportado miraculosamente a uma terra distante e desconhecida para trazer a Palavra de Deus a Guaçu, um moribundo, que já havia sonhado com a visita do "Homem com barbas, branco, e venerando" (Canto I, XLVIII).[13] Esse homem comprovaria sua fé na salvação do homem de sua condição humana: "Mas nunca duvidei que alguém se visse,/ Que de tantas misérias nos remisse" (Canto I, XLIX). À beira da morte o velho é colocado na ilha para apontar o caminho do "paiz do metal rico" – as referências ao Brasil são evidentes e há um convite claro à identificação entre São Áureo e Diogo Álvares, cuja chegada é antecipada no inconsciente coletivo indígena. No Canto III, o chefe Gupeva expõe uma série de conceitos teológicos – o demônio, o inferno, o pecado, um onipotente Deus da verdade – que têm pouca relação com o que se conhece da cultura indígena antes de seu contato com o catolicismo.[14] De acordo com Durão, essas crenças foram transmitidas de geração a geração em formas irreconhecíveis, obscurecendo ou apagando seus verdadeiros significados ou (ver estrofe LXXX) suprimindo-as deliberadamente em casos em que elas entravam em conflito com costumes nativos pecaminosos: "Mas ignoramos hoje a que ela obriga,/ Porque os nossos maiores, pouco crentes,/ Achando-a de seus vícios inimiga,/ Recusaram guardá-la, malcontentes". Gupeva se refere à lenda duvidosa de Sumé, um visitante profético, cuja associação com São Tomé Durão explora ao máximo, sugerindo que a chegada de Diogo é o cumprimento da promessa de retorno de Sumé.

A distorção mais aberrante da cultura indígena se encontra na explicação do nome Caramuru: embora a falsa etimologia do "homem de fogo" já fosse corrente, Durão

12 VIEGAS, Artur. *O poeta Santa Rita Durão. Revelações históricas de sua vida e do seu século.* Brussels: L'edition d'Art Gáudio, 1914.

13 SANTA RITA DURÃO, José de. *Caramuru, poema épico do descubrimento da Bahia*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781; *Caramuru*. Ed. by Hernani Cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

14 Ver, por exemplo, LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil,autrement dit Amérique*. Lausanne: Bibliothèque Romande, 1972.

lhe dá um significado muito específico – o "filho do trovão". Ele perpetua, assim, uma das falácias mais amplamente propagadas sobre as crenças indígenas, a saber, que Tupã – "origem ou mãe do trovão" – foi o criador divino supremo na tradição das religiões europeias.[15] Assim, como o Filho desse Deus, Diogo se torna uma espécie de Cristo que teria chegado para revelar a verdadeira natureza da religião indígena, isto é, que ela é simplesmente o catolicismo disfarçado, e para ensinar aos índios que sua recusa desse fato através da prática dos costumes indígenas é uma heresia imperdoável. Paradoxalmente, Durão faz com que seus índios ajam "como animais", porém lhes dá a capacidade intelectual para saber que eles estão no caminho errado; durante a preparação do ritual de canibalismo de dois índios Caetés no Canto v, Diogo tenta libertar um dos prisioneiros, mas ele prefere ser morto, expressando outro conceito estranho ao mundo nativo, ou seja, a separação entre espírito e matéria: "o espírito, a razão, o pensamento/ Sou eu, e nada mais: a carne inmunda/ Forma-se cada dia do alimento" (estrofe LXIII). Durão condena os índios por sua própria condição, pois a ignorância não é uma desculpa aceitável:

> Tornai a culpa a vós; e a vós somente
> (o Heroe responde assim) Se com estudo
> Procurais sobre a Terra o bem presente,
> Porque não procurais o Author de tudo?
> Para o mais tendes lume, instincto, e mente;
> Somente contra Deos buscais o escudo
>
> Essa ignorancia he crime, e não desculpa.
> (estrofe X)

O poema de Durão se tornou o objeto de uma discussão literária daqueles críticos, notadamente estrangeiros, interessados nas teorias sobre o romantismo e na formulação de uma estética apropriada ao país recém-independente. François Eugène Garay de Monglave, Ferdinand Denis e Daniel Gavet citaram o *Caramuru* por seu cenário e assunto nativos como um exemplo de uma literatura distintamente brasileira mesmo antes da separação política de Portugal. Monglave era amigo de d. Pedro I e estava

15 Para uma análise detalhada do termo, ver: CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed., Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972, p. 882; e GREGÓRIO, Irmão José. *Contribuição indígena ao Brasil*. 3 vols. Belo Horizonte: União Brasileira de Educação e Ensino, 1980, III, p. 1185-9.

convencido do valor não reconhecido da literatura portuguesa e brasileira e de seu lugar merecido na tradição europeia, considerando o *Caramuru* e *O Uraguai* como comparáveis ao *O último dos moicanos* de Fenimore Cooper. Para remediar a situação ele planejava a tradução de vinte obras portuguesas e brasileiras para o francês, dentre as quais a tradução do *Caramuru* era a única a ser levada a cabo. Essa tradução teve um papel importante, incentivando uma abordagem romanesca dos temas indígenas, pois, ao adotar a prosa no lugar do verso, ao suprimir certas passagens de natureza mais formal e convencional e ao reestruturar os dez cantos do poema em trinta e dois episódios de tamanho variável, ele abandonou o tom e o ritmo épicos de Durão e adotou um gênero intermediário descrito por Monglave como *roman-poème*.

Ferdinand Denis foi reconhecido como uma influência vital na adoção do índio e da paisagem nativa como elementos centrais para uma literatura verdadeiramente nacional no Brasil. Em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, ele expressou admiração limitada pelo poema de Durão, fazendo uma distinção importante entre o poema e o mito que lhe havia servido de inspiração: "*l'évènement le plus poétique qui suivit la découverte de ce beau pays* […] *presente l'hereuse peinture du génie ardent et aventureux des Portugais de cette époque, mis en opposition avec la simplicité sauvage d'un peuple dans l'enfance*".[16] Para Denis, o mito do *Caramuru* não expressa o ideal da evangelização cultural europeia e de sua aceitação pelos índios proposto por Durão, mas a oposição estabelecida por Rousseau entre o homem civilizado e o homem natural representado pelo "povo na sua infância". Denis também demonstra interesse pelo papel da índia Paraguaçu que, após a prisão fictícia de Diogo pelo governador Coutinho, "*prit la résolution de venger son mari, et combattit ses oppresseurs. Il y avait dans ce devoûment, dans cette ardeur généreuse de haine et d'amour, de quoi produire les plus fortes impressions, et c'est avoir bien mal compris um tel sujet que de ne point s'être proposé comme premier but de faire ressortir tout l'héroïsme de l'épouse de Diogo*".[17]

16 "o evento mais poético que se segue à descoberta desse belo país […] apresenta a feliz pintura do gênio ardente e aventureiro dos portugueses dessa época, em oposição à simplicidade selvagem de um povo na infância". DENIS, Jean Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivé du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, 1826, p. 534. Ver também: CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 193-220.

17 "decide vingar seu marido e combater seus opressores. Havia nessa devoção, nesse ardor generoso de ódio e de amor, elementos para suscitar as mais fortes impressões, e é ter bem mal compreendido um tal sujeito que não se propôs como primeiro objetivo fazer sobressair todo o heroísmo da esposa de Diogo". DENIS, Jean Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivé du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Op. cit., p. 553.

Jakaré-Ouassou, ou les Tupinambás, Chronique Brésilienne (1830) desenvolve ambos os elementos relacionados à versão do mito descritos por Denis, baseando-se amplamente na tradução de Monglave, publicada no ano anterior. Seus autores, Daniel Gavet e Philippe Boucher, foram descritos por Antonio Candido como "dois jovens de ínfima categoria literária"; e, de fato, há uma ausência surpreendente de informações sobre ambos. Só se sabe que Gavet (1811-67) viveu no Brasil e no Uruguai entre 1818 e 1825 e que aprendeu português e espanhol. Mais tarde ele traduziria diversas obras para sua língua nativa e publicaria cinco livros, incluindo *Zaccaria, anecdote brésilienne* e *Jakaré-Ouassou*.[18]

O romance desloca a parte central do mito do *Caramuru* (a integração de Diogo entre os índios e seu casamento com Paraguaçu) para o pano de fundo histórico. O mito de *Caramuru* como o arquétipo do colono ideal é mantido, já que são seus métodos pacíficos de trazer a "civilização" aos índios que levam Coutinho a ordenar sua prisão e que fazem os índios jurarem vingança e guerra contra os portugueses. Enquanto isso, o enredo central revolve em torno de uma tentativa de salvamento paralela àquela de Diogo por Paraguaçu, mas que, ao contrário desta, tem consequências trágicas. Durante o período em que o índio Tamanduá é prisioneiro dos portugueses, ele vê Inez, a filha do governador, e se apaixona por ela. Inez protesta em vão contra as crueldades do tratamento que seu pai dispensa aos índios e defende Tamanduá das acusações de impiedade feitas pelo padre contra ele. Entretanto, essa união em potencial do índio e da branca está fadada ao fracasso, pois Coutinho, o pai opressor, prometeu a filha a Almada, seu aliado maligno. Embora tanto Coutinho quanto Almada mais tarde sejam deixados de lado (Coutinho é vítima de um naufrágio e Almada escapa de maneira ignominiosa da batalha), Tamanduá se encontra no centro de outra relação impossível. Moema, sua amante abandonada, sucumbe fatalmente à falsa profecia do pajé sobre sua própria morte iminente, usada para aumentar o poder do pajé sobre a tribo. Enquanto isso, cabe ao velho amigo Jakaré a proteção de Inez que, durante todo o período de hostilidades, está a cargo dos índios; ele também se apaixona pela filha do governador e tem a chance de consumar sua paixão enquanto Inez jaz inconsciente, mas resiste e permanece fiel a Tamanduá. Entretanto, elementos inimigos tiram vantagem da suposta traição, convencendo Tamanduá da culpa do amigo, o que faz com que Jakaré morra inocentemente nas mãos de seu próprio povo. Num certo ponto, a verdade é revelada a

18 Ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed., 2 vols. São Paulo: Itatiaia, 1975, I, p. 329.

Tamanduá, mas para compensar sua desconfiança ele morre na tentativa de salvar Jakaré do ataque de um jaguar. Sua morte é interpretada como um assassinato e a condenação do inocente Jakaré passa ao folclore indígena como uma verdade. Um epílogo reconta o triste exílio da tribo e a impotência de um padre bom, Rodrigues, contra a destruição da Conquista: "'*Si tous les Portugais avaient été comme toi…!*' […] *Il y avait quelque chose d'horrible dans ces confidences de la douleur faites par le sauvage à l'homme civilisé: c'était comme une malédiction lancée du fond du désert ontre l'ancien monde et sés bourreaux*".[19]

Jakaré-Ouassou realiza, portanto, uma remodelagem considerável do mito do Caramuru: desloca a relação de Diogo/Paraguaçu para o fundo; substitui essa ênfase narrativa por uma rede trágica de relações entre índios e brancos, em cujo centro e origem está a europeia Inez; procura criar uma heroína na figura de Paraguaçu e transforma Coutinho numa figura paterna opressiva. Isso tudo obviamente coloca questões importantes a respeito da aceitabilidade de um mito como o de Caramuru, que tradicionalmente representa a conciliação, por parte do movimento romântico, para o qual as relações entre "o civilizado" e o "homem natural" são normalmente trágicas (cf. os enredos de *Jakaré-Ouassou* e de *Les Natchez*, de Chateaubriand).

Francisco Adolfo de Varnhagen nasceu em 1816 no estado de São Paulo, filho de um alemão. Educado em Portugal e formado engenheiro militar, lutou na guerra civil portuguesa do lado dos Constitucionalistas contra a facção absolutista dos Miguelistas. Como resultado de sua ascendência e dessas ações, ele encontrou alguma dificuldade em estabelecer sua nacionalidade como brasileiro, e passou boa parte da vida tentando resolver esse problema. Durante sua carreira diplomática, passada principalmente na Europa, coletou material para sua monumental *História geral do Brasil*, para cuja publicação em Paris ele teve ajuda de Ferdinand Denis. Criticado por suas viagens de estudos à Europa por figuras como Alencar, Varnhagen estava ansioso para provar que preparava uma contribuição valiosa para o Brasil. A *História geral*, que era essa prova, ganhou a admiração de figuras internacionais como os exploradores Humboldt e Von Martius.[20]

19 "'Se todos os portugueses tivessem sido como você…!' […] Havia algo de horrível nessas confidências da dor causadas pelo selvagem ao homem civilizado: era como uma maldição lançada do fundo do deserto contra o antigo mundo e seus carrascos." GAVET, Daniel; BOUCHER, Philippe. *Jakaré-Ouassou, ou les Tupinambás. Chronique Brésilienne*. Paris: Timothée de Hay, 1830, 364 f.

20 Ver: LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II* (*1825-1891*). 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977, II, p. 122, a principal fonte sobre a vida de Varnhagen.

À primeira vista, a atitude de Varnhagen em relação aos índios seria ambígua, estando associada a uma confusão generalizada a respeito das lealdades políticas de diversos escritores e personalidades públicas do período. Varnhagen era amigo do príncipe Maximilian von Neuwied, que o recomendou a d. Pedro II e conhecia Von Martius, ambos exploradores destacados e autores de narrativas importantes sobre suas viagens no interior do Brasil. No primeiro retorno ao país desde sua infância, Varnhagen apresentou ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro uma carta de Von Martius agradecendo o Instituto por sua filiação. Nas palavras de Heitor Lyra, Varnhagen "aproveitou a oportunidade para falar em defesa da civilização dos nossos índios, que a seu ver estavam em perigo de se extinguir". Em 1875 ele viajou a Copenhague e trouxe à atenção de d. Pedro II as pinturas de Eckout, o artista que havia acompanhado o conde Maurício de Nassau durante a ocupação holandesa do Nordeste e cujas pinturas de índios são agora muito conhecidas.

Esses fatos sugerem um interesse pela cultura e pela condição dos índios, algo que contradiz dramaticamente as observações que ele faz na *História geral* (1854), observações que provocaram uma reação veemente de Gonçalves Dias, que sempre expressara admiração pelo trabalho. Após sua descrição dos costumes indígenas, que ele mesmo confessou ser pouco lisonjeira, Varnhagen faz este comentário sobre o índio e sua relação com a civilização europeia: "Desgraçadamente o estudo profundo da barbárie humana, em todos os países, prova que, sem os vínculos das leis e das religiões, o triste mortal propende tanto à ferocidade, que quase se metamorfoseia em fera…".[21] Em outro momento ele justifica o tratamento repreensível dos colonos em relação aos índios e o emprego da força em sua "pacificação" e termina o capítulo com o que equivale a uma defesa da campanha sistemática de aniquilamento levada a cabo no reino de d. Pedro II. A conquista, ele afirma, foi a recompensa merecida dos índios pela sua expulsão dos primeiros habitantes da costa ocidental: "A seu turno devia chegar-lhes o dia da expiação. Veio a trazê-lo o descobrimento e colonização, efectuados pela Europa cristã.[22]

A contribuição de Varnhagen ao mito do *Caramuru* não se limita a seu papel de historiador. No final do ensaio "O Caramuru perante a História" e depois de todo seu ceticismo em relação à autenticidade da lenda como um todo, ele é incapaz de negar o quanto a história se prestava a propósitos literários e confessa a autoria de ainda outra

21 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*. Op. cit., I, 52 f.

22 Idem, I, p. 56.

versão da lenda. Ele se refere a *O Caramuru, Romance histórico brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1853 em sua própria antologia *Florilegio da poesia brazileira*[23] com o subtítulo de "O matrimônio de um bisavô". Embora ele não se distancie grandemente do enredo tradicional, o tom popular do poema, próximo da balada, marca uma mudança interessante de ênfase que afeta tanto a natureza social do tema da colonização, quanto a relação entre Diogo e Paraguaçu. Escrito em quadras de redondilha menor, com rimas no segundo e terceiro versos (uma forma muito próxima da balada típica do mundo hispânico), o poema começa de uma maneira que remete à narrativa popular:

> Consente que eu conte,
> Que o sei todavia,
> Um conto d'amores
> Que li n'outro dia.

Ao apresentar o mito do Caramuru como "Um conto d'amores", Varnhagen solapa completamente o heroísmo tradicional de Diogo Álvares em seu papel de pioneiro e colonizador, transformando-o num marinheiro comum que se apaixona pela filha do chefe da tribo. Aturdido e aparentemente incapaz de agir por si mesmo, Diogo é salvo duas vezes por Paraguaçu das garras famintas da tribo. Grande parte do "realismo" brutal e cômico do poema parte dos problemas causados por seu caso amoroso na selva brasileira. Paraguaçu, que tem controle tanto sobre seu pai, "o valente Uivia", quanto sobre Diogo, já está grávida e implora que seu marido seja poupado da execução. Uivia não se convence e não consegue compreender os protestos da filha:

> 'Não sejas tontinha'
> O pai respondia;
> 'Dos usos antigos
> Respeita a valia
>
> Sem bailes, sem festas
> A vida enfastia:
> Sem vinho e moquém
> Não há cortesia'.

23 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *Florilegio da poesia brazileira*. 3 vols. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1946, III, p. 225-38.

Como resultado Paraguaçu intervém diretamente, envolvendo seu pai numa guerra civil e ameaçando a vida de todos, até que Uivia apazigue seu povo e o casal possa reunir-se.

Um exame da evolução do mito mostrará que essa mudança de tom se deve em parte às conotações históricas e contemporâneas do nome "Caramuru" para Varnhagen. O estilo e a forma também resultam provavelmente da tendência romântica de buscar a autenticidade artística nas formas e temas populares. Varnhagen estava certamente interessado em tais ideias – em 1858 ele trouxe a d. Pedro II um manuscrito do *Cancioneiro de antigos trovadores portugueses* na esperança de publicá-lo. Os elementos estilísticos apontados acima têm muito em comum com as trovas medievais e sugerem o desejo de reafirmar o estatuto tradicional do mito, algo que o autor faz também ao retomar pormenores da versão antiga, anterior a Rocha Pitta e a Santa Rita Durão. Ele confirma suas intenções numa nota ao poema no *Florilegio da poesia brazileira*: "na qual, além da rima aturada, como usavam os antigos, procuramos conservar a naturalidade, atributo especial deste gênero de composição, a que hoje em Portugal chamam *xácaras*".[24] As edições do poema de 1859 e 1861 (utilizadas aqui)[25] foram publicadas, nas palavras de Varnhagen, "em formato liliputiano", ou seja, numa edição pequena de apenas alguns centímetros de tamanho. Isso sugere uma tentativa de tornar o poema mais acessível ao público através da distribuição barata e fácil. Entretanto, o poema recebeu pouca atenção desde o século XIX e permaneceu em completa obscuridade.

O tratamento dispensado por Varnhagen ao tema indianista é difícil de explicar em vista de suas atitudes contraditórias em relação aos índios de modo geral, como apontado anteriormente. José Honório Rodrigues fornece a chave do problema quando fala de uma nova classe colonialista no Brasil do século XIX que estava imbuída das ideias racistas da escola alemã, às quais Varnhagen, com seus laços familiares e contato com a Europa, provavelmente não estava imune. Essa classe projetava uma imagem dupla do índio: de um lado, sua idealização literária para consumo turístico externo ("para inglês ver"), enquanto, de outro, sua presença indesejável como uma mancha racial na sociedade brasileira.[26] Quaisquer que tenham sido os motivos de sua defesa inicial dos índios, os comentários públicos de Varnhagen, assim como o caráter claramente não idealizado dos índios no poema *Caramuru*, sugerem que ele

24 Idem, III, p. 225, n. 1.

25 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *O Caramuru. Romance histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinto de Sousa, 1861.

26 RODRIGUES, José Honório. *Independência: Revolução e contrarrevolução*. 4 vols. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, II, p. 105.

estava mais interessado no índio como um símbolo político do que em suas possibilidades literárias mais amplas no interior do drama dos valores e conflitos românticos. **A**lém das obras e figuras examinadas acima, também farei referência a dois romances: *Os herdeiros de Caramuru*, de Jaguaribe Filho, e *Catherine du Brésil*, de Olga Obry. Eles foram escritos no final do século XIX e em meados do século XX, respectivamente, e indicam que o mito do Caramuru continua a ter significado considerável para brasileiros e europeus como símbolo da história colonial brasileira, sendo capaz, portanto, de refletir atitudes variadas em relação a esse período do desenvolvimento do país.

2. Desenvolvimento do mito

(a) Diogo e Coutinho

Uma das primeiras referências a Caramuru é a de Gabriel Soares, na qual Diogo Álvares aparece apenas incidentalmente em associação com Francisco Pereira Coutinho, o donatário da capitania da Bahia. Coutinho confiava excessivamente na sua experiência muito diferente nas colônias portuguesas na Índia e por fraqueza ou indecisão foi deslocado pelos índios Tupinambás locais para a capitania de Ilhéus, mais ao sul, algo de que a comunidade indígena aparentemente se arrependeu:

> [...] e arrependido da ruim vizinhança que lhe tinha feito, movido também de seu interesse, vendo que, como se foram os portugueses, lhe iam faltando os resgates, que lhes eles davam a troco de mantimentos, ordenaram de mandar chamar Francisco Pereira mandando-lhe prometer toda a paz e boa amizade, o qual recado foi dele festejado, e embarcou-se logo com alguma gente em um caravelão que tinha, e outro em que vinha Diogo Álvares, de alcunha o *Caramuru*, grande língua do gentio, e partiu-se para Bahia, e querendo estar pela barra dentro, lhe sobreveio muito vento e tormentoso, que o lançou sobre os baixos da ilha de Taparica, onde deu à costa; salvou-se a gente toda deste naufrágio, mas não das mãos das *Tupinambás*, que viviam nesta ilha, os quais se ajuntaram, e à traição mataram a Francisco Pereira e a gente do seu caravelão, do que escapou Diogo Álvares com os seus, com boa linguagem.[27]

27 SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Notícia do Brasil*. Op. cit., I, 1, cap. XXVIII.

Soares, Salvador e Vasconcellos enfatizam a incapacidade de Coutinho na tarefa de colonizar a Bahia e, pelo menos para os dois primeiros historiadores, Diogo parece representar uma contraparte mais eficiente, avançando em relação a seu superior social e militar. Segundo Vasconcellos, Diogo é liberto de sua associação com Coutinho para tornar-se o protagonista independente da história: "E querem alguns contallo a elle pello primeiro Povoador da Villa Velha".[28] Santa Rita Durão, que indica o trabalho de Vasconcellos e de Rocha Pitta entre suas fontes no início do *Caramuru*, descreve o heroísmo de Diogo como parte de um plano deliberado e independente de colonização:

> Da nova Lusitania o vasto espaço
> Ia a povoar Diogo, a quem, bisonho,
> Chama o Brasil, temendo o forte braço,
> Horrível filho do trovão medonho
> (Canto I, IX)

É no século XIX que Coutinho reaparece como um elemento significativo na história do *Caramuru.* Em *Jakaré-Ouassou* ele é uma figura paterna monstruosa que obriga sua filha Inez a casar com Almada, seu terrível aliado. Essa repressão paterna é simbólica daquela exercida pelo "pai" colonial, ou seja, por Portugal, sobre seu domínio ultramarino, que luta por sua independência através da união com uma cultura que se situa fora da família patriarcal – o casamento entre Diogo/Caramuru e a indígena brasileira Paraguaçu. Esse nível de significado político está presente no romance sob a forma da história da captura de Diogo por Coutinho e da brutalidade deste último em relação aos índios. A versão francesa do *Caramuru* parece insistir na divergência paradoxal e no resultado de seus dois enredos. Num deles, o Caramuru consegue escapar e Coutinho sucumbe nas mãos dos índios após o naufrágio; entretanto, no segundo enredo, suas ações levam ao trágico envolvimento de Inez com os personagens indígenas e a destruição desses. O romance é, portanto, uma celebração contida da independência do tirano colonial, mas, ao mesmo tempo e com grande ênfase, um registro do dano irreparável causado pelos europeus ao espírito natural e puro do Novo Mundo.

Para Varnhagen a questão da nacionalidade brasileira também era um problema, como apontado acima, mas sua lealdade básica aos valores europeus significa que seu

28 VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. Op. cit., p. 37.

interesse pela independência é expresso em termos políticos e econômicos, mais do que como um conflito entre a "civilização" europeia e o nativo americano "natural". Na *História geral*,[29] ele reproduz o documento que registra a doação que Coutinho faz de uma sesmaria a Diogo e sugere que tais presentes foram a principal causa da retirada de Coutinho em direção a Ilhéus, pois os beneficiários se tornaram autocratas dispersos, que ignoravam os pedidos do governador por unidade militar contra o ataque dos índios. Varnhagen chega a afirmar que esses colonos colaboraram com os índios locais para a expulsão de Coutinho da Bahia. Como representante de ambos os grupos, Diogo Álvares foi responsável por organizar e permitir o retorno de Coutinho, do mesmo modo que mais tarde seria indispensável na reconciliação de Tomé de Sousa com a região. Logo, para Varnhagen, Diogo/Caramuru é um rebelde político moralmente superior ao governador português fraco e inepto. Isso se confirma em seu poema, *O Caramuru*, em que a primeira chegada de Diogo à Bahia é causada por sua deserção da tirania do capitão do navio e no qual a missão de salvar Coutinho é um ato de misericórdia: "Valer ao bom velho,/ Que afflicto se via".

(b) Diogo, o herói

Nos diversos "enredos" do mito, há variações sobre a explicação de como Diogo escapou da morte. Na versão de Soares, a "boa linguagem" de Diogo implica que ele teria algum conhecimento prévio dos índios e certa influência sobre eles, enquanto Vasconcellos, Rocha Pitta e Southey descrevem como ele cooperou com os Tupinambás na recuperação de objetos do navio naufragado. Em todos esses casos Diogo também consegue esconder um mosquete, pólvora e munição, com os quais ele impressiona os índios ao matar um pássaro. Porém, Santa Rita Durão poupa Diogo da humilhação de cooperar em sua própria captura. Em sua versão, Diogo guarda, além da arma, uma armadura que de algum modo ele consegue esconder numa caverna. Assim, Durão faz com que a subjugação e captura do herói constituam um triunfo calculado: ele aparece com sua armadura quando a tribo de Gupeva está sendo atacada por Sergipe, "o príncipe valente", e convence os índios de que ele é o Anhangá, o espírito do mal, transformando a surpresa compreensível dos índios num terror tremulante e sub-humano:

29 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal.* Op. cit., I, p. 200-3.

Enquanto a gente barbara, prostrada,
Tão fora de si está, por cobardia,
Que sem sentido, estupida, assombrada,
Só mostra viva estar, porque tremia.
(Canto II, XIII)

Novamente, Vasconcellos, Rocha Pitta e Southey são unânimes a respeito de como Diogo luta ao lado desses índios contra outra tribo, os índios Tapuias, que não falam tupi, segundo Vasconcellos. Já Durão leva o heroísmo e a superioridade cultural de Diogo ao extremo quando faz com que o ofensor Sergipe receba ajuda de uma aliança impossível de tribos, incluindo os Potiguares do Nordeste e os Carijós da região do Rio Grande do Sul. Ao reunir tribos separadas por milhares de quilômetros, representando desse modo toda a população nativa do Brasil, Durão transforma a influência local de Diogo numa conquista militar e política total do país, fazendo dele o arquétipo do colono.

(c) Paraguaçu, a heroína

Contrastando com todo esse heroísmo e superioridade intelectual masculina, Salvador e Varnhagen dão o crédito da sobrevivência de Diogo a sua salvadora. Citando Salvador: "E não sei se ainda isto bastaria pelo que são carniceiros e ficaram encarniçados nos companheiros, se dele não se namorava a filha de um índio principal que tomou a seu cargo o defendê-lo".[30] No poema de Varnhagen, Diogo é ameaçado pelo ritual de canibalismo, que para ele é prova do abismo intelectual e cultural entre os europeus e os homens primitivos. Esse elemento também cria o cenário ideal para o ato de redenção de Paraguaçu, que assume um elemento adicional de autossacrifício que está ausente de outras versões. Grávida, ela arrisca a própria vida e a de sua criança ao intervir e bloquear o golpe fatal com força incomum:

Qual era o novo anjo,
Que assim suspendia
Um golpe fatal,
Quem não desconfia?

30 SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil* (*1500-1627*). Op. cit., p. 127.

Um anjo da terra
É, sem poesia,
A filha do forte,
Do valente Ouvia.

Na ocasião do segundo naufrágio, as versões de Salvador e Varnhagen mostram Paraguaçu salvando Diogo ao trazer o mosquete e anunciar seus poderes sobrenaturais, tirando de Diogo os últimos vestígios de autodeterminação e virilidade. A caracterização de um forte elemento nativo no casamento colonial em contraste com um elemento colonizador passivo é facilmente compreensível no contexto da independência. Uma explicação para a ênfase da força dominante de Paraguaçu no caso de Salvador talvez possa ser encontrada na natureza particular da sociedade colonial brasileira e no lugar da mulher indígena dentro dela.

Segundo Vasconcellos, que, é bom lembrar, era jesuíta, os chefes tribais ofereceram suas filhas a Diogo, que se estabeleceu como um senhor patriarcal, certamente o destino mais crível se figuras como João Ramalho eram típicas de seu tempo e de sua situação. Calmon se refere a outras versões menores nas quais é Paraguaçu quem encontra Diogo quando ele aparece pela primeira vez na praia. Porém, sua pesquisa revelou que a identificação entre essa primeira jovem e a Paraguaçu que se casa com Diogo é errônea: "É insensato (depois dos últimos documentos) confundir a índia que salvou Caramuru com a histórica Paraguaçu, mãe de famosos mamelucos, que em 1526 o acompanhou à França (numa tenacidade semelhante à da Moema lendária). A prova está em que os primeiros filhos de Caramuru, Filipa e Madalena, têm outra mãe".[31] Não é difícil compreender que o mito tenha preferido fundir as diversas parceiras de Diogo numa única figura representativa, enquanto a realidade da poligamia e da grande família patriarcal permanece firmemente presa a seu significado básico. Ao invés de contradizer essa realidade nas primeiras versões, Paraguaçu se torna sua ideia símbolo, "a mais querida de suas mulheres, dotada de formosura, e Princesa daquella gente".[32] Além disso, todas as versões do mito de Caramuru, com exceção da de Durão, atribuem o papel da evangelização exclusivamente a Paraguaçu: sua visão da Virgem leva à descoberta de uma caixa que contém uma imagem para a qual o casal levanta uma capela e uma abadia. Os primeiros cronistas eclesiásticos como Salvador e Vasconcellos viram Paraguaçu como o símbolo ideal do índio

31 CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Op. cit., I, p. 148.

32 VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. Op. cit., p. 39.

convertido e como a concretização da ética católica no interior da família colonial. Essa influência religiosa constante do elemento feminino na família dependeu de uma aliança, tanto no mito quanto na realidade, entre a estabilidade moral da mulher e seu papel como procriadora.

Uma nota da edição da Martins de *Notícias do Brasil*, de Soares,[33] conclui que o nome Paraguaçu não aparece em nenhum dos documentos a respeito da colonização da Bahia e que ele foi tomado por Vasconcellos de um nome de lugar. A escolha, entretanto, não foi causal, pois é o rio Paraguaçu que corre até a Bahia de Todos os Santos. A mulher indígena de Diogo tem, assim, um significado simbólico óbvio, apontando para o aspecto nativo da própria colônia, mas é possível sugerir outro nível de significado se lembramos que a palavra tupi "Paraguaçu" pode ser traduzida como "água grande". Um exame rápido do mapa do Brasil revela que o prefixo mineral *ita-* e o aquático *para-* são os dois elementos toponímicos mais comuns do país. Gilberto Freyre[34] apontou a importância dos rios na paisagem brasileira, estabelecendo uma distinção entre aqueles de pequena escala, que podem ser controlados para fins de transporte e agricultura, e os grandes rios, cujo drama e grandiosidade estão associados às expedições pioneiras dos bandeirantes e dos missionários no interior do país. As implicações geográficas do nome convidam à conclusão de que Paraguaçu é simbólica da paisagem brasileira em seu aspecto mais formidável e indomável e que uma das conquistas mais notáveis do colono foi o domínio sobre a criatura nativa.

Outra conotação relevante do rio é a da fertilidade, em termos coloniais o atributo mais importante da mulher indígena e, depois dela, da escrava negra. O reconhecimento de Salvador quanto ao papel vital da mulher indígena na família colonial pode explicar seu retrato de Paraguaçu como uma contraparte matriarcal em potencial em relação à figura de Diogo. Sua longevidade social é enfatizada pelo fato de que ela sobrevive ao marido, e Salvador parece ser forçado a dar a ela maior importância a despeito dele mesmo:

> E ela alcancei eu, morto já o marido, viúva mui honrada, amiga de fazer esmolas aos pobres e outras obras de piedade […] Morreu muito velha e viu em sua vida todas as suas filhas e algumas netas casadas com os principais portugueses da terra, e bem o

33 SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Notícia do Brasil*. Op. cit, I, 1, p. 247, n. 1.

34 FREYRE, Gilberto. *The masters and the Slaves* (*Casa-grande & senzala*). *A study in the development of Brazilian civilization*. Transl. by Samuel Putnam. New York: Alfred A. Knopf, 1970, p. 34-6.

> mereciam também por parte de seu progenitor Diogo Álvares Caramuru, por cujo respeito fiz esta digressão.[35]

Seguindo cronologicamente o desenvolvimento das versões, a poligamia do mito é gradativamente atenuada e a natureza exclusiva da relação de Diogo com Paraguaçu é proporcionalmente enfatizada: na versão de Rocha Pitta, os índios mais importantes oferecem suas filhas a Diogo como concubinas, enquanto o chefe oferece sua própria filha como esposa; na versão de Southey, "os chefes ficariam contentes se ele aceitasse suas filhas como esposas".[36] A recusa mais óbvia da poligamia original do mito está no poema de Santa Rita Durão – partindo da perspectiva tipicamente católica do autor, a paixão incipiente de Diogo por Paraguaçu é controlada por uma racionalidade religiosa, um conceito fundamental para a visão do autor do homem civilizado em sua superioridade em relação ao indígena brutal. Consequentemente, as considerações de Diogo sobre a ideia do casamento não poderiam ser mais pedestres: "Que pode ser? Sou fraco; ela é formosa.../ Eu livre... ela donzela... Será esposa" (Canto II, LXXXIV). Após ter ajudado Gupeva a vencer a aliança de tribos, as filhas dos chefes vencidos lhe são oferecidas. Um editor do poema explica a reação exemplar de Diogo de modo sucinto: "Os chefes indígenas oferecem as filhas a Diogo Álvares, para se honrar com o seu parentesco. O lusitano aceita o parentesco, mas não as donzelas, por casta fidelidade a Paraguaçu".[37]

(d) Moema

O aspecto dessa relação entre o homem branco e o índio que mais capturou a imaginação daqueles envolvidos com o mito gira em torno da partida de Diogo para a Europa num navio francês. Na versão de Salvador em que, de modo único dentre as primeiras versões, é Paraguaçu quem toma a iniciativa (é ela que exerce a atração erótica sobre Diogo e não o contrário), Diogo embarca e a jovem, Luisa Álvares, nada para se juntar a ele. Rocha Pitta desenvolve essa ideia de sacrifício e dedicação heroica da indígena por seu mestre branco: "trocou pelas prisões do amor, pelas contingências da fortuna e pelos perigos da vida, a liberdade, os paes e o domínio, e

35 SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil* (*1500-1627*). Op. cit., p. 160.

36 SOUTHEY, Robert. *History of Brazil*. Op. cit., p. 31.

37 SANTA RITA DURÃO, José de. *Caramuru*. Ed. by Hernani Cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961, p. 84.

lutando com as ondas e com os cuidados, o seguiu ao batel".[38] Porém, Vasconcellos é o primeiro a transferir a imagem da indígena em perseguição a Diogo da figura de Paraguaçu para suas outras "esposas" ou concubinas, transformando assim a noção de sacrifício e dedicação na noção de ciúme, abandono e desespero. Em sua versão, Diogo leva sua esposa favorita consigo, enquanto, dentre as outras, pelo menos uma se afoga na tentativa de segui-lo. Assim como a ajuda de Diogo na vitória dos Tupinambás locais sobre as outras tribos simboliza a submissão política dos índios, também a imagem das filhas dos chefes implorando para serem aceitas como esposas de Diogo sugere uma submissão sexual e social. A capacidade de Diogo de rejeitar todas com exceção da que tem mais prestígio social, a saber, a "princesa" da tribo, enfatiza seu comando sobre os índios.

Entretanto, os elementos de ciúme, abandono e desespero implicam algo bem diferente na versão de Durão, pois ele é o primeiro a encontrar um significado racial na morte da jovem que se afoga, a quem ele chama de Moema. Consideremos a descrição que Durão faz de Paraguaçu:

> Paraguaçu gentil (tal nome teve),
> Bem diversa de gente tão nojosa,
> De cor tão alva como a branca neve,
> E donde não é neve, era de rosa.
>
> (Canto II, LXXVIII)

Durão enfatiza o fato de que Paraguaçu não é como as outras índias tanto física quanto moralmente. Seu emprego dos termos "certa dama gentil brasiliana", "donzela" e "a bela americana" no lugar de "índia" ou "gentia" é indicação desse esforço. Ela tem a sensibilidade de uma "civilizada" e por isso rejeita os avanços de Gupeva, pois "Nada sabem de amor bárbaras gentes,/ Nem arde em peito rude a amante chama" (Canto II, LXXX). Já seu conhecimento de português, que ela aprende devido à presença conveniente de um prisioneiro da tribo, a aproxima culturalmente de Diogo. Antonio Candido[39] corretamente vê essa transformação racial como parte de uma união cultural ideal entre a Europa e a América, na qual o português Diogo aprecia as maravilhas do Brasil, enquanto a índia Paraguaçu fala pela civilização. Entretanto,

38 ROCHA PITTA, Sebastião da. *História da America Portugueza desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte e quatro*. Op. cit., p. 30.

39 CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e sociedade*. Op. cit.

acredito que isso seja apenas parte da verdade e gostaria de propor que a Paraguaçu de Santa Rita Durão seria uma branca europeia disfarçada. Sua recusa em aceitar o fato histórico da miscigenação, algo fundamental para a história de Caramuru, faz com que ele recuse o sangue indígena e escuro de Paraguaçu, descrevendo, assim, o que é efetivamente o casamento entre duas pessoas brancas. Por outro lado, ele projeta a sensualidade perigosa e morena da índia na figura fictícia de Moema, que se agarra com esperança no casco do navio, num derradeiro gesto sexual altamente simbólico. Durão não nega a existência da atração que a proibida indígena exerce sobre o europeu; de fato, ele indica no poema que Diogo não estava imune a essa atração – Moema reclama que ele havia reconhecido sua sexualidade de modo casual e descompromissado, apenas para rejeitá-la no final:

> Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
> Quando eu a fé rendia ao teu engano;
> ……………………………….
> Porém, deixando o coração cativo,
> Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
> Fugiste-me, traidor, e desta sorte
> Paga meu fino amor tão cruel morte?
> (Canto VI, XXXIX)

A morte de Moema significa para Durão a impossibilidade moral de qualquer relação real ou socialmente reconhecível entre o homem branco e a mulher indígena, numa recusa tipicamente moralizante do fato histórico. O ataque verbal de Moema contra Paraguaçu está repleto do antagonismo racial que, para Durão, representa um abismo insuperável:

> Por serva, por escrava, te seguira,
> Se não temera de chamar senhora
> A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,
> Sobre ser-me inferior, é néscia e feia
> (Canto VI, XL)

Essa interpretação da relação entre Moema e Paraguaçu é confirmada no século XIX pelo romance *Jakaré-Ouassou*, cujos autores desenvolvem a figura trágica de Moema para fins literários diferentes. Neste caso, sua rival não é Paraguaçu, mas

Inez, uma mulher explicitamente branca, que assume a pureza divina e o papel de salvadora da Paraguaçu de Durão, inspirando uma adoração claramente religiosa em Tamanduá, o amante de Moema. Essa polarização entre uma mulher mais escura e perigosamente sensual e seu oposto, a mulher clara e pura, é um motivo bem conhecido da literatura ocidental do período romântico, reaparecendo num contexto indianista nas personagens Isabel e Ceci, em *O guarani*, e em Cora e Alice, em *O último dos moicanos*, de Cooper. Para Durão essa polarização indica padrões morais e religiosos prescritivos para o contato social, do qual a mulher exótica e não cristã deve ser excluída. Porém, para os românticos ela é sintomática do desejo europeu de escapar do convencionalismo dos sentimentos e do racionalismo sufocante da "civilização" para gozar a experiência de uma paixão "natural". Essas "mulheres escuras" são invariavelmente vítimas trágicas, não de sua raça, mas do encontro entre o homem civilizado e seu ideal natural impossível. Moema não é amaldiçoada porque é índia – na verdade, seu amante também é um índio –, mas porque a ordem natural é interrompida pela civilização na forma de Inez.

Essa interpretação romântica da figura de Moema – o nome quer dizer "a débil ou desfalecida, a exausta pelo cansaço", segundo uma fonte[40] – sobrevive no final do século XIX numa forma um tanto obscura, mas ainda assim reconhecível. No romance *Helena* (1876), de Machado de Assis, o nome Moema é dado ao cavalo da heroína e, por extensão, à própria Helena. O curso natural de seu amor por Estácio, em cuja casa ela vive como uma agregada, é obstruído pela crença falsa de que ela é irmã de Estácio, a filha não legítima de seu pai morto. Essas complicações, assim como sua posição social dúbia, impedem o casamento dos protagonistas, e Helena (Moema) morre. O emprego simbólico que Machado faz dos nomes em outros casos sugere que a escolha de Moema aqui não foi arbitrária e que o mito da mulher tragicamente abandonada sobreviveu a seu contexto indianista original.

A versão mais recente do mito é *Catherine du Brésil. Filleule de Saint-Malo* (1953), de Olga Obry, que, como o título indica, desvia a atenção de Diogo para se concentrar na figura de sua esposa (Paraguaçu / Catherine) e na importância de sua viagem à Europa. Utilizando diversos dos textos examinados aqui, assim como uma boa dose de imaginação, a autora procura reconstruir os eventos da vida da protagonista da perspectiva da psicologia feminina, mas sem abandonar as imagens de seu folclore. Grande parte da narrativa se volta para a experiência da viagem marítima e o choque psicológico da cultura europeia para uma indígena, e, portanto, se situa fora do

40 GREGÓRIO, Irmão José. *Contribuição indígena ao Brasil*. Op. cit., III, p. 944.

escopo deste ensaio. Entretanto, certos pormenores da primeira parte do enredo são de relevância direta, especialmente aqueles que descrevem a relação entre Paraguaçu e a personagem fictícia Moema.

É interessante que a autora retome as linhas estabelecidas por Durão no século XVIII, fazendo com que Paraguaçu seja uma exceção em relação ao restante da tribo e, portanto, preparando-a para os eventos subsequentes do mito, como se eles fossem predestinados. Num capítulo intitulado "*un nom est un destin*", sua beleza incomum e personalidade agitada são explicadas:

> *Sans doute, cette foi, ils* [*les sages*] *s'étaient trompés em présageant que Paraguassú serait calme, puissante e féconde comme une mer ou un grand fleuve poissonneux. De l'eau, elle avait surtout l'inquiétude, la mouvante curiosité d'un au-delà inexistant, le grand sourcier du village, pour justifier l'erreur, avait expliqué que cela venait de ce que son père avait omis de lui écraser le nez avec son pouce, dès la sortie du premier bain, comme l'exigeait formallement l'usage. Grace à cette omission fatale, Paraguassú était plus jolie que ses compagnes, d'une beauté un peu troublante par la singularité de ne pas être deformée.*[41]

O romance informa o leitor que, quando criança, ela participou da preparação de um ritual de execução de um prisioneiro inimigo, mas fugiu aterrorizada do ato de canibalismo, revoltada pela ideia de comer carne humana. Como a Paraguaçu de Durão, ela tem uma pureza moral ocidentalizada, acompanhada por uma inocência sexual que a faz sonhar que não é um homem, mas um pássaro de fogo que visita as mulheres e faz com que elas tenham uma criança: "*Elle decide de ne pas épouser un homme, d'attendre l'arrivée de l'oiseau enchanté*".[42] Sua conversão ao cristianismo, efetuada por Diogo, possui um tipo de justiça mítica que caracteriza a cultura nativa como severa e masculina e a cultura europeia como suave e feminina:

41 "Sem dúvida, desta vez, eles [os sábios] se haviam enganado ao prever que Paraguaçu fosse calma, poderosa e fecunda como um mar ou um grande rio cheio de peixes. Da água ela possuía, sobretudo, a inquietude, a curiosidade tocante de outro mundo inexistente. O grande bruxo do vilarejo para justificar o erro explicou que isso advinha do fato de que seu pai se havia esquecido de apertar seu nariz com o polegar na saída do seu primeiro banho, como exigia formalmente o costume. Graças a essa omissão fatal, Paraguaçu era mais bonita que suas companheiras, de uma beleza um pouco perturbadora, pela singularidade de não ser deformada." OBRY, Olga. *Catherine du Brésil. Filleule de Saint-Malo*. Paris; Nouvelles Éditions Latines, 1953, p. 20.

42 "Ela decide não se casar com um homem e esperar a chegada de um pássaro encantado." Idem, p. 23.

> […] *c'est Toupan qui est vaincu par la Vierge Marie, le dieu brutal, insensible et inaccessible, vaincu par une faible femme, la mère d'un petit enfant, qui connaît toutes les souffrances et permet qu'on lui parle.*[43]

Enquanto isso, Moema, um ser sensual e apaixonado, é condenada a ser abandonada e morrer no esquecimento, não devido a qualquer compulsão trágica como nas outras versões anteriores, mas porque ela é moralmente inferior a Paraguaçu. Oito anos mais velha que sua rival, ela gosta de carne humana e "*passait pour être très gourmande*".[44] Moema se rebela contra a lei tribal que dita que uma jovem deve nomear seu primeiro amor, aquele que rompe as linhas simbólicas da virgindade que ela veste ao redor da cintura. Ao contrário, ela fica em silêncio. Quando os homens da tribo pescam um cardume de "*hommes marins ou poissons à face humaine*",[45] ela desaparece, mantendo um dos homens-peixes, Diogo Álvares, cativo em segredo, alimentando-o e se entregando a ele até que o esconderijo é descoberto. Diogo impressiona os índios com o modo tradicional e tem permissão para se casar com Moema, que se torna sua esposa por alguns anos. Mas com o passar do tempo ela envelhece e seu marido se torna infiel e letárgico, revivendo seu entusiasmo pela vida somente quando a jovem e inocente Paraguaçu começa a demonstrar interesse por ele e por suas terras. Logo, a iniciativa, tanto de um tipo sexual quanto mais tarde de natureza histórica, é em ambos os casos atribuída à personagem feminina e não a Diogo, que aparece como um homem arrogante e distante, preocupado apenas com o poder. Embora a autora não valorize o aspecto brutal do colonialismo europeu, ela, entretanto, parece defender o princípio do colonialismo como uma missão civilizadora historicamente inevitável. De modo significativo, seu representante ideal no caso do Brasil não é Diogo Álvares, mas sua esposa Paraguaçu/Catherine e seu rei:

> *Deux volontés conscientes de leur mission préparent, à la veille de 1530, le Brésil futur: cette mère qui élève ses filles et les enfants de sés rivales pour qu'un jour ils deviennent chrétiens et civilisés, et le roi Dom João III qui choisit un homme et ses auxiliaires, rédige des ins-*

43 "Tupã foi vencido pela Virgem Maria, o deus brutal, insensível e inacessível, vencido por uma frágil mulher, a mãe de uma pequena criança, que conhece todas as penas e permite que falemos com ela." Idem, p. 47.

44 "dava a impressão de que gostava de comer bem". Idem, p. 29.

45 "homens marinhos ou peixes com rosto humano."

tructions et arme des bateaux, afin de lancer les fondements de la colonisation, veiller à la défense de la côte du pau-brasil, l'explorer et expulser les corsaires étrangers.[46]

(e) "O homem do fogo"

Mais do que qualquer outro aspecto da história, o significado do nome Caramuru deu origem a diversas discussões e explicações totalmente divergentes. José Gregório[47] coletou materiais dessa discussão e cita dezoito fontes que incluem escritores, historiadores e etimologistas. Vasconcellos é explícito ao fazer a relação entre o nome e o tiro do mosquete: "o homem de fogo (que assim lhe chamarão) que de longe feria, e matava, quaes se virão a furia de hum Vulcano, ficarão desmaiados, e derão a fugir pellos mattos, ficando assi provado o valor, e arte mais que humana (na opinião desta gente) de Diogo Álvares, [...] e aqui lhe acrescentarão o nome, chamandolhe o grande Caramuru".[48] A reputação de Diogo como um ser sobrenatural é confirmada por Rocha Pitta, embora ele prefira a explicação "Dragão que sai do mar". Como apontei, Santa Rita Durão retoma a versão de Vasconcellos, pois ela corresponde mais de perto à sua imagem épica e messiânica de Diogo. Entretanto, Gregório esclarece o erro de todas essas explicações, que não possuem alguma base etimológica. Na verdade, a palavra se refere à "moreia", um habitante de água salgada que mede até 1,5 m de comprimento. Essa origem só se torna completamente aceita por fontes importantes do século XIX, tais como Varnhagen e Veríssimo. Apesar de Pedro Calmon concordar com a interpretação verificável, existem pelo menos dois exemplos da literatura infantil do século XX que perpetuam o mito do "homem de fogo".[49] Ambas trazem ilustrações que presumivelmente representam a origem do nome e, logo, a essência da "Lenda do Caramuru": a figura de Diogo Álvares

46 "Duas vontades conscientes de sua missão preparam, nas vésperas de 1530, o Brasil futuro: essa mãe que cria seus filhos e as crianças de suas rivais para que um dia eles se tornem cristãos e civilizados, e o rei D. João III que escolheu um homem e seus auxiliares, redigiu as instruções e armou seus navios a fim de lançar as fundações da colonização, de tomar conta da defesa do pau-brasil, de explorá-lo e de expulsar os corsários e estrangeiros." Idem, p. 89.

47 GREGÓRIO, Irmão José. *Contribuição indígena ao Brasil*. Op. cit., II, p. 555-8.

48 VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. Op. cit., p. 38.

49 "O Caramuru". In: MARIN, Álvaro. *Meu Brasil* (Biblioteca Infantil de "O Ticotico"; Rio de Janeiro, 1933), e PEIXOTO, Vicente. *Coração infantil* (7. ed., São Paulo, 1938), ambos reproduzidos em GREGÓRIO, Irmão José. *Contribuição indígena ao Brasil*. Op. cit., p. 558.

atirando com seu mosquete, enquanto os índios estupefatos fogem aterrorizados. Parece que os brasileiros preferem essa explicação porque ela se aproxima mais de sua ideia da colonização brasileira: a domesticação de um país e de um povo selvagem por heróis pioneiros e por uma tecnologia branca superior. A predominância do mito do "homem de fogo" é imediatamente compreensível se considerarmos os tons pouco heroicos e bastante irônicos do verdadeiro significado do Caramuru, o "homem moreia".

3. "Os Caramurus da Bahia"

Um aspecto da história que requer considerações mais profundas é a natureza civil da colonização da Bahia e sua história subsequente, à qual todas as versões se referem de algum modo. Já procurei demonstrar como a poligamia do mito foi sendo gradativamente negada e como Salvador foi o primeiro a reconhecer a importância de uma prole prolífica para a sociedade patriarcal da colônia. Outro traço importante dessa sociedade que os escritores expressaram através do mito é sua base aristocrática – Caramuru é em parte uma justificativa da linhagem (não substanciada) da aristocracia baiana. Vasconcellos é um dos primeiros a tentar estabelecer uma ascendência aristocrata para Diogo, "natural da notavel villa de Vianna, de gente nobre",[50] e, portanto, para toda a futura classe dirigente da Bahia: "que deste tronco procederão muitas das melhores e mais nobres famílias da Bahia".[51] Na maioria das versões, a viagem à França e a consagração do casamento por um casal real, além do batismo de Paraguaçu com o nome da rainha (Catarina), conferem maior prestígio social e autenticidade aristocrática à família que fundou a Bahia. A aristocracia de Diogo encontra par na de Paraguaçu, que é considerada a "princesa" da tribo. Antonio Candido faz a observação importante de que o fato inegável da mestiçagem do branco e do índio levou ao mito da nobreza indígena para preservar a pureza de sangue necessária à aristocracia colonial.[52] Aqui ele se refere ao tom da versão de Rocha Pitta, mas significativamente o tema da nobreza de Diogo já começa no século XVII com Salvador e Vasconcellos. Temos prova das pretensões sociais da elite baiana e de sua preocupação com a linhagem nos três poemas satíricos escritos no mesmo

50 VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. Op. cit., p. 37.

51 Idem, p. 40.

52 CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e sociedade*. Op. cit., p. 199-201.

século por Gregório de Matos, *Aos principais da Bahia chamados os Caramurus*.[53] Dos dois sonetos reproduzidos aqui, o primeiro reflete e rebaixa as pretensões dos "chefes" da nobreza mestiça da Bahia satirizando o prestígio e o caráter exótico do vocabulário tupi que eles adotam; por outro lado, o segundo faz uma paródia da preocupação com a linhagem nobre ao sugerir que a única aristocracia das baianas foi aquela "digerida" no canibalismo de seus antepassados:

> Há coisa como ver um Paiaiá
> Mui prezado de ser Caramuru
> Descendente do sangue de tatu,
> Cujo torpe é Cobepá?
>
> A linha feminina é Carimá
> Muqueca, pititinga, caruru,
> Mingau de puba, vinho de caju
> Pisado num pilão de Pirajá.
> […]
>
> […]
> Tenha embora um avô nascido lá,
> Cá tem três pela costa do Cairu,
> E o principal se diz Paraguaçu,
> Descendente este tal de um Guinamá.
>
> Que é fidalgo nos ossos cremos nós,
> Pois nisso consistia o mor brasão
> Daqueles que comiam seus avós.
> […].

Até o final do século anterior à Independência, portanto, a noção lendária da linhagem nobre de Caramuru e sua família foi questionada e reconfirmada. Para Varnhagen, escrevendo num período em que a liberdade do Brasil em relação aos laços coloniais era consolidada, os papéis políticos e sociais de Diogo Álvares na Bahia assumem cores diferentes. Em seus esforços para demonstrar a falsidade do relato

53 MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. José Miguel Wisnik (Ed.). São Paulo: Cultrix, 1976, p. 100-2.

da visita de Diogo e Paraguaçu à monarquia da França, Varnhagen reforça uma imagem de Diogo como um colono rebelde, o senhor independente de um universo patriarcal mestiço fora do alcance do governo europeu e, portanto, um símbolo da independência brasileira. Consequente, o historiador do século XIX lança dúvida sobre a linhagem nobre de Diogo, questionando a adição do nome "Correa" feita ao de "Diogo Álvares", sugerida por Rocha Pitta: "isto quando o Caramuru não passaria naturalmente nos seus tempos de algum miserável grumete".[54] Varnhagen o descreve como o mesmo "pobre grumete", um marinheiro comum que deserda seu navio para escapar da tirania de seus superiores:

> Soffrer antes quero
> Qualquer tyrannia
> Que o vil contramestre
> Que a mim me zurzia.

Embora esse retrato possa ser interpretado como uma fuga romântica da autoridade, um triunfo liberal sobre os representantes do regime antigo ou em termos da independência nacional, ele também combina com a natureza geral do mito do Caramuru, com Diogo como o "primeiro Povoador da Villa Velha". Entretanto, pode ser que Varnhagen tivesse razões mais imediatas para denegrir a figura do Caramuru, para além do seu desejo de enfatizar o papel nativo no mito.

José Bonifácio de Andrada e Silva tornou-se o primeiro-ministro de d. Pedro I em 1822 e foi durante vários anos o tutor do futuro herdeiro, Pedro II. Sua administração dessas tarefas continua a provocar opiniões grandemente divergentes sobre seus motivos e intenções políticas. Os defensores de Bonifácio após a independência em 1822, especialmente o jornal *O Tamoio*, davam aos Andradas títulos como os "Franklin brasileiros", os "Anjos Tutelares da Regeneração Política", "Pais da Pátria" e, ao próprio José Bonifácio, "Patriarca da Independência".[55] Após a abdicação de d. Pedro I e a regência do Padre Feijó, as divisões entre as facções políticas se tornaram mais acentuadas. As três principais eram os liberais "moderados", os "exaltados" mais radicais e os "Caramurus" conservadores, que apoiavam a restauração de d. Pedro I. O nome deste último grupo foi emprestado de um dos diversos jornais que surgi-

54 VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. "O Caramuru perante a historia". *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*. Op. cit., p. 143.

55 Ver: VIOTTI DA COSTA, Emílio (1979: 88-97 e em geral) para uma discussão sobre José Bonifácio.

ram nessa época: "Em princípios de 1832, havia cerca de cinquenta jornais no Brasil, muitos com as denominações as mais estranhas. Ao lado da *Malagueta*, da *Mutuca*, do *Jurujuba*, aparecia o *Filho da Terra*, o *Republicano da Sempre-viva*, o *Caramuru* e o *Carijó*, os dois últimos francamente restauradores e obedecendo à inspiração de Martim Francisco e Antônio Carlos" (Sousa, 1957, VI: 123).[56] A adoção da maioria desses nomes nativos pode ser vista como arbitrária, simplesmente uma tentativa de adquirir uma imagem de respeitabilidade diante da causa da independência. Porém, a escolha do Caramuru, não o nome de uma tribo, mas de uma figura histórica e lendária específica, parece conter maior significado simbólico. Durante o período em que José Bonifácio foi tutor de Pedro II, ele foi defendido por um dos editores do *Caramuru* quando acusado de conivência numa conspiração de restauração. Sua traição da causa republicana foi descrita nos termos simbólicos empregados pelos jornais que o apoiavam: "Acusava-se o antigo 'Tamoio' de se ter convertido em 'Caramuru'" (Viotti da Costa, 1979: 92). Com José Bonifácio claramente identificado como um líder do movimento de Restauração, as lealdades políticas se tornaram ainda mais polarizadas. Na edição do *Aurora* de 14 de julho de 1834, Evaristo da Veiga descreveu a situação da seguinte maneira: "na grande questão que nos ocupa na peleja de vida e morte, não há senão dois partidos no Brasil: chimangos ou amigos da revolução [de 7 de abril], caramurus ou inimigos dela". A associação de José Bonifácio com o nome do Caramuru, portanto, parece significar uma posição monarquista conservadora, em apoio aos valores tradicionais da sociedade colonial patriarcal celebrada no mito e totalmente em conflito com a ideologia do liberalismo.

A chamada "versão antiandradina", que retrata José Bonifácio como um déspota ambicioso, foi em grande parte responsabilidade de membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, particularmente o Marquês de Sapucaí, Januário da Cunha Barbosa e Varnhagen. Parece que Varnhagen também tinha motivos pessoais, pois seu pai era administrador de uma usina em Ipanema e havia sido acusado de incompetência por Bonifácio. Quaisquer que sejam os motivos, Viotti da Costa[57] apontou que o retrato do "patriarca" feito por esse grupo de historiadores estava longe do seu ideal de sobriedade imparcial: tanto a emasculação de Diogo quanto a ironia em

56 SOUSA, Octávio Tarquínio de. *História dos fundadores do Império do Brasil*. 2. ed. 7 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

57 VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da monarquia à república: momentos decisivos.* 9. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979; São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

relação à base aristocrática da colônia na Bahia, realizadas por Varnhagen em seus estudos históricos e também no poema, podem ter sido condicionadas pelo menos em parte por essas conotações contemporâneas do nome Caramuru.

A tendência de diminuir o estatuto tradicional de Diogo Álvares como repositório de todos os melhores valores coloniais continua até o final do século. *Os herdeiros de Caramuru* (1880) de Domingos José Nogueira Jaguaribe Filho é chamado de "romance histórico", embora seja mais "histórico" do que "romance". Seu autor não figura nas histórias literárias e bibliografias, e o único pormenor biográfico relevante é o fato de que ele era filho do político Jaguaribe, um colega, parente e correspondente de José de Alencar. Porém, é num contexto não indianista que essa obra deve ser situada. A cópia que consultei foi um presente de Joaquim Nabuco, figura central na campanha abolicionista no Brasil a partir dos anos 1870, a José Maria da Silva Paranhos, Visconde do Rio Branco, então primeiro-ministro e defensor da "Lei do Ventre Livre" de 1871, segundo a qual, de acordo com certas condições, todos os filhos nascidos de escravos ficariam libertos. *Os herdeiros de Caramuru* é uma reavaliação da história colonial e particularmente da parte sobre a fundação da Bahia sob a luz dessa questão ética.

O romance não muda nenhum dos detalhes tradicionais do mito do Caramuru, elogiando sua inteligência política como mediador entre o governo português e os índios, sua lealdade a Portugal, o caráter empreendedor de seu trabalho na agricultura e seu papel como pai fundador da Bahia. Entretanto, ele enfatiza um fato cuja importância todas as outras versões ignoram ou diminuem: o fato de que Diogo Álvares e sua mulher e família possuíam e negociavam escravos, tanto indígenas quanto africanos:

> Só commetteu uma falta: Caramuru teve escravos, negociou com africanos, comprou carne humana![58]

> Foi em Villa Velha, na Bahia, que viveu Diogo Álvares Correia e sua mulher, e os chronistas narram que ahi ganhou fortuna grande, contando-se por centenas o número de seus escravos![59]

58 NOGUEIRA JAGUARIBE FILHO, Domingos José. *Os herdeiros de Caramuru*. *Romance histórico*. São Paulo: Jorge Seckler, 1880, p. 95.

59 Idem, p. 18.

Os grupos dos herdeiros imediatos de Caramuru são formados por sua prolífica prole mameluca e as famílias que eles estabeleceram com outros imigrantes portugueses. Foram eles que desenvolveram o tráfico de escravos da África como um grande empreendimento comercial:[60]

> Devemos declarar que os portuguezes colonisadores foram os maiores possuidores de escravos; e ainda que não se possa garantir o número de filhos que o grande povoador e patriarcha Caramuru teve no Brasil, todavia sabe-se que muitos foram negociantes de pretos na África.

Também herdeira da tradição de Diogo Álvares é a sociedade brasileira do século XIX que, além de sua descendência genealógica de colonos como Caramuru, também herdou sua tradição escravista.

A esse elemento da história do Brasil e seu tecido social, o autor opõe outra tendência, positiva, cuja rememoração é obrigação dos brasileiros contemporâneos: pois grande parte do romance descreve os esforços de Madalena, a filha menos favorita de Diogo, de impedir as crueldades e injustiças cometidas por seu pai e por seu marido brutal. É ela que fornece a inspiração e o precedente para uma sociedade e um código moral modernos em que a escravidão deve ser abolida:[61]

> Sabeis que a primeira mulher descendente de europêo que nasceo no Brasil, que foi educada e gosou da instrucção dos povos cultos, e foi gerada por um portuguez digno de veneração dos Brasileiros chamava-se Magdalena, e já nos tempos de despotismo pensou e trabalhou pela abolição da escravidão.
>
> Quereis pois ser indignas d'ella?

60 Idem, p. 20.
61 Idem, p. 119.

4. "Caramuru" e o romantismo

Portanto, no século XIX, uma consciência mais aguda de certos fatos da história colonial brasileira – a saber, a quase total destruição da população nativa do país, o poder local autocrático de muitas das famílias fundadoras da colônia e a escravidão – fez com que escritores modificassem ou rejeitassem a figura de Diogo/Caramuru como símbolo da nação brasileira; daí as versões de Gavet e Boucher, Varnhagen e Jaguaribe Filho. Essa mudança de perspectiva histórica encontra expressão no interior das estruturas ou enredos míticos peculiares do romantismo. Assim, é fundamental para uma compreensão do romantismo e indianismo brasileiros que se determine de que modos o enredo subjacente ao mito do Caramuru é estranho aos enredos empregados pelos escritores românticos.

Vianna Moog já apontou a semelhança evidente entre o mito do *Caramuru* e o de *Pocahontas*.[62] A lenda norte-americana relata a história da jovem filha do chefe indígena Powhatan, que salva John Smith, um explorador branco, da execução ao oferecer-se ao sacrifício no lugar do prisioneiro. Pocahontas ajuda Smith a salvar uma colônia branca da fome e de ataques inimigos e viaja com ele à Inglaterra, onde ela é recebida pelo rei, a rainha e a Igreja. Entretanto, ela não se casa com Smith e só mais tarde estabelece uma família com um colono branco, algo geralmente ignorado pelo mito.

As histórias de Pocahontas e Caramuru apresentam um contraste com o mito nativo mexicano, em que o índio permanece um elemento racial e cultural importante. No México, o mito de Cortez e La Malinche se tornou uma história de violação, segundo o qual o povo mexicano é o resultado do estupro dos indígenas pelo europeu branco.[63] De outro lado, os mitos mais conciliatórios do Brasil e da América do Norte, cujos povos nativos não sobreviveram em número suficiente para oferecer uma interpretação alternativa, apresentam a possibilidade de um salvador indígena na forma de suas mulheres. Desse modo, eles parecem obter um tipo de bênção indígena para a presença europeia na América, aliviando a culpa europeia pela destruição das populações locais. Esse é o papel do Hiawatha de Longfellow, que, num

62 MOOG, Vianna. *Bandeirantes e pioneiros. Paralelo entre duas culturas*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1956, p. 102; 19. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2000.

63 Ver: PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, para uma interpretação detalhada desse mito.

gesto irônico e involuntário de autotraição, dá adeus ao seu povo e dá as boas-vindas ao homem branco:

> *But my guests I leave behind me:*
> *Listen to their words of wisdom,*
> *Listen to the truth they tell you,*
> *For the Master of Life has sent them*
> *From the land of light and morning!*[64]

Todas as versões do *Caramuru* celebram o casamento de Diogo e Paraguaçu: o casamento é, naturalmente, o ritual tradicional que confirma e simboliza a harmonia e a conciliação social. No caso do *Caramuru*, a relação é de vontade e responsabilidade mútuas, pois o herói Diogo é o conquistador de Paraguaçu e sua sociedade, mas é, ao mesmo tempo, salvo e aceito por eles. Ao comparar os dois mitos, Vianna Moog estabelece um contraste entre o casamento brasileiro e a ausência de uma relação mais permanente no caso de *Pocahontas*. Ele explica que a atitude norte-americana revela uma combinação do horror que o anglo-saxão protestante sente pela miscigenação com o fato de que a colonização no Norte envolveu famílias inteiras de emigrantes europeus, o que tornava o casamento inter-racial desnecessário. Essa distância social entre o índio e o homem branco no caso norte-americano explica por que o caráter originalmente promíscuo de Pocahontas foi rápida e facilmente "limpo".

Todavia, para os brasileiros, a "tentadora morena" representada por Paraguaçu nunca foi completamente esquecida, a despeito dos esforços de Santa Rita Durão nesse sentido. O fato histórico da miscigenação no Brasil não podia deixar de ser expresso num mito de fundação como é o *Caramuru* e, consequentemente, a noção perigosa da tentação sexual é neutralizada. Mas é no tocante às implicações sociais do mito que Paraguaçu permanece um elemento perturbador. O índio norte-americano sempre teve uma posição periférica em relação à sociedade branca e está praticamente ausente como elemento racial no perfil nacional americano – como tal ele não representa um problema para o americano, tanto de um ponto de vista moral quanto político. Porém, o mito de Paraguaçu/Caramuru é, como já apontei, uma celebração da miscigenação e, portanto, levanta a questão da relação entre europeus e as raças

64 "Mas meus hóspedes deixo para trás de mim:/ Ouçam suas palavras de sabedoria,/ Ouçam a verdade que eles contam,/ Pois o Mestre da Vida os enviou/ Da terra da luz e da manhã!", LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The poetical works of Longfellow*. London/New York: Oxford University Press, 1925, p. 272.

não brancas na sociedade brasileira. Não é por acaso que, ao contrário da lenda de Pocahontas, o mito do Caramuru é conhecido pelo nome de seu protagonista masculino: enquanto, de um lado, ele expressa a celebração de uma sociedade nascida da cooperação e integração das raças, de outro ele procurou, com algumas exceções dentre os escritores do século XIX, suprimir o papel do indígena para subordiná-lo à influência do conquistador branco.

Quando comparada à enorme proliferação de versões da história de Pocahontas no século XIX,[65] a escassez de obras e referências ao mito do Caramuru no mesmo século é surpreendente. Esse fato é ainda mais significativo se levarmos em conta a ênfase particular dada à história. Já indiquei antes como *Jakaré-Ouassou* coloca o acontecimento central da história, o casamento entre Diogo e Paraguaçu, como pano de fundo, substituindo-o pelo enredo trágico das relações entre índios e brancos. Outros escritores como Varnhagen e Jaguaribe Filho examinaram seus aspectos mais negativos, dando atenção especial às personagens femininas. Gonçalves de Magalhães, autor do épico indianista *A confederação dos Tamoios*, faz alusão às obras de Durão e Basílio da Gama em dois poemas de seus *Suspiros poéticos e saudades* (1836), a obra que marcou o surgimento do movimento romântico no Brasil. Em "Um passeio às Tulherias", a presença do próprio poeta em Paris relembra a visita de Paraguaçu e Diogo (chamado simplesmente "o esposo") à Europa. Ao invés de celebrar o casamento e sua consagração pelos monarcas europeus, esses versos na verdade lamentam os efeitos da "conquista" europeia sobre um país e um povo antes inocentes. "Invocação à saudade" expressa a saudade que o poeta sente de sua terra natal na figura de duas índias que morrem separadas daqueles que elas amam: Lindoia, que comete suicídio com uma cobra venenosa enquanto seu amante morre na prisão, e Moema, afogada nas ondas do mar enquanto tenta nadar na direção do navio de Diogo:[66]

Tu matas, oh saudade!… As crespas ondas,
Delirante Moema, e quase insana,
Por ti ferida se arremessa… e morre…

65 Ver: YOUNG, Philip. "The mother of us all: Pocahontas reconsidered". *The Kenyon Review*, 24.3, p. 391-415, Gambier, Ohio, 1962.

66 SILVA RAMOS, Frederico José da (Ed.). *Grandes poetas românticos do Brasil*. São Paulo: Edições Lep Ltda., 1949, p. 88 e 119.

O livro *Le Brésil littéraire*, escrito por Ferdinand Wolf em 1863 com a ajuda de Magalhães e outros escritores, traz uma visão interessante da atmosfera do romantismo brasileiro. Após o surgimento de diversos dramas sobre temas indianistas, o Conservatório Dramático Brasileiro organizou uma competição com o intuito de encorajar essa tendência.[67] Isso resultou na composição de três obras baseadas em assuntos indianistas tradicionais: *Lindoya, Tragédia lírica em quatro actos*, de Ferreira França, *Moema e Paraguaçu*, de Francisco Bonifácio de Abreu, e outra peça com o título *Moema*. Esses títulos sugerem que, ao invés de utilizar as estruturas literárias existentes em *O Uraguai* e *Caramuru*, que trazem o "final feliz" da domesticação dos índios e do casamento entre índios e europeus, respectivamente, os escritores românticos preferiram desenvolver episódios de natureza trágica nessas obras. A existência de um "drama histórico em quatro actos, *Caramuru*" sem data, escrito por Eduardo Carijé Baraúna, apenas reforça a tese, pois ele nunca foi encenado.[68]

Para os brasileiros do século XIX, a ideia de uma harmonia racial que favorecesse brancos e índios (ou africanos) igualmente já não era histórica ou socialmente crível. Portanto, o romantismo rejeita o tema do casamento, central no mito do *Caramuru*, enfatizando as cenas que mostram um indígena, preferencialmente uma mulher, representando o "homem natural", como vítima dos valores e da política europeia. A conquista, simbolicamente representada pelo surgimento de um homem branco na sociedade indígena, já não é seguida pelo nascimento de uma nova sociedade colonial integrando elementos europeus e indígenas. Mais frequentemente, há uma alienação tanto dos personagens europeus quanto dos indígenas de suas sociedades e o abandono de um pelo outro, como acontece em *Iracema*, ou a destruição de suas sociedades pela guerra e ganância colonial, com a fuga do casal para um lugar ideal que não existe, como no caso de *O guarani*.

67 WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, p. 341.

68 Ver: GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Uncompleted. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979, III, p. 90, 201 e 229; GALANTE DE SOUSA, J. *O teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, II, p. 144.

5. Conclusão

Durante a vida desse mito, portanto, houve uma disputa latente por dominação entre um elemento masculino europeu de superioridade intelectual, cultural e tecnológica e um elemento feminino nativo de salvação, fertilidade e independência nacional. As flutuantes atitudes históricas quanto a esses e outros aspectos podem ser explicadas nos termos de uma mudança de papel desempenhado pelos indígenas na sociedade e na cultura brasileiras.

Nos séculos XVI e XVII estabeleceu-se a importância comercial de colônias como a Bahia, a primeira capital do Brasil, e com ela um sistema de trabalho baseado em torno das missões jesuítas. A formulação coerente do mito nessa época tende a enfatizar a dominação natural do colono branco sobre o índio, a base aristocrática da classe dominante e o papel da mulher indígena como procriadora na família colonial. A maior mudança desse sistema foi a transferência do controle sobre o trabalho para os Diretórios leigos em meados do século XVIII, que sinalizou a perda completa de poder econômico e social por parte da Ordem dos Jesuítas. A tentativa de Durão de retratar a Conquista como parte do plano divino de evangelização é a última expressão de fé no papel dos jesuítas – o indígena não é tanto um fator econômico, mas uma justificativa teológica para a presença do missionário na colônia. A substituição do trabalho indígena pela escravidão negra e a influência das ideias liberais e românticas no século XIX libertam o indígena dessa importância funcional e permitem que ele passe a ser visto como vítima de práticas coloniais questionáveis. A estrutura conciliatória do mito do *Caramuru*, com sua ênfase no tema da salvação e do casamento, entra em conflito frontal com essa visão e é, portanto, adaptada ou rejeitada pelos escritores a partir do século XIX. Esses escritores enfatizam a alienação das duas raças, seja enfocando os aspectos trágicos e menos históricos do mito, tal como a relação entre Diogo e Moema; seja diminuindo a estatura moral de Diogo em comparação com Paraguaçu, enfatizando seu envolvimento na escravidão em oposição à caridade religiosa e à força maternal da personagem feminina; seja inventando novos mitos nos quais as relações sociais entre índios e brancos levam à destruição ou exclusão dos primeiros da nova sociedade da colônia. Os românticos, assim como outros escritores depois deles, não reconciliam os dois aspectos do mito e caráter de Caramuru: de um lado, o "homem de fogo", "filho do trovão", aterrorizando os índios e submetendo-os através da arrogância cultural e da superioridade tecnológica; de outro, o marido da princesa indígena e fundador da família colonial racialmente integrada.

David Treece é professor do Department of Portuguese and Brazilian Studies do King's College London e autor de *Exilados, aliados e rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial* (São Paulo: Nankin Ed./EDUSP, 2008) e *The gathering of voices: the twentieth-century poetry of Latin America* (London/New York: Verso Books, 1993), escrito em parceria com Mike González.

Entre texto e contexto: a ambiguidade do romance *Os brahamanes* (1866), de Francisco Luís Gomes

Hélder Garmes

Resumo: O presente artigo faz um recorte na crítica acerca do romance *Os brahamanes* (1866), de Francisco Luís Gomes (1829-69), e discute sua composição formal e ideológica. Primeiramente, apresentam-se o autor, o romance e o contexto de sua publicação, tendo em vista o pouco conhecimento que se tem da obra. Posteriormente, comentam-se os textos de alguns críticos que já se debruçaram sobre o romance. Ao final, fazem-se algumas observações sobre a forma ambígua desse romance e sobre o sentido de estudá-lo na atualidade. **Palavras-chave:** romantismo, literatura goesa de língua portuguesa, literatura portuguesa, romance, Francisco Luís Gomes.

Abstract: *This article examines* The Brahmans *(1866), a novel written by Francisco Luís Gomes (1829-69), and reflects on its ideological and formal composition. Because this novel is little known, it begins by presenting the author, the novel and the context of its publication. After that, the article comments on some texts about the novel. Finally, it offers some observations about the ambiguous structure of the novel and about why we should continue to study it today.* ***Keywords:*** *Romanticism, Portuguese language Goan literature, Portuguese literature, novel, Francisco Luís Gomes.*

O autor e o romance

Poucos são aqueles que, no Brasil, conhecem o romance *Os brahamanes*,[1] do escritor Francisco Luís Gomes, oriundo de Goa, ex-colônia de Portugal na Índia. Publicada em 1866, em Lisboa, a obra alcançou relativo sucesso: teve críticas favoráveis na imprensa portuguesa no ano de sua publicação; no ano seguinte foi publicada no folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*; ganhou, tempos depois, versões para o inglês (1889, 1931 e 1971, na Índia) e para o francês (1870, em Portugal); foi reeditada em 1898 na forma de folhetim em Portugal; em 1928 apareceu em Goa, pela primeira vez, no corpo da edição das obras completas do escritor em três volumes; em 1969 surgiu outra edição, quando do centenário da morte do autor; recentemente, em 1998, teve sua última edição, em Lisboa.[2] Hoje o romance se encontra disponível, em sua versão de 1866, na página do Google livros.

Enfim, se *Os brahamanes* nunca se constituiu num fenômeno de vendas ou num paradigma de qualidade literária, conseguiu manter reedições desde o seu surgimento em 1866. Ficou conhecido como o primeiro romance indiano de língua portuguesa, o que não é uma classificação que descreve exatamente o lugar que ocupa no atlas do romance de língua portuguesa, para parafrasear a expressão de Moretti,[3] tendo em vista que o escritor o concebeu quando já vivia há alguns anos em Portugal e sua publicação em Goa só se deu meio século depois.

Francisco Luís Gomes teve uma vida relativamente bem-sucedida no âmbito da intelectualidade do século XIX em Portugal. Nascido em 1829 em Navelim, vila de Salcete, em Goa, ali se formou em medicina, tendo seguido para a metrópole portuguesa aos 31 anos, eleito para ocupar o lugar de deputado nas Cortes. Em Lis-

1 Mantém-se aqui a grafia do título original do século XIX pelo fato de a edição mais recente da obra, utilizada para a produção deste artigo, assim proceder, a saber: GOMES, Francisco Luís. *Os brahamanes*. Prefácio de Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Editora Minerva, 1998.

2 Sobre as edições do romance, conferir: COSTA, Aleixo Manuel da. *Dicionário de literatura goesa*. Macau: Instituto Cultural de Macau, Fundação Oriente, 1996, v. 2, p. 47-8; DEVI, Vimala; SEABRA, Manuel de. *A literatura indo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1971, v. 1, p.196-200; MACHADO, Everton. *Christianisme, castes et colonialisme dans le roman* Les Brahmanes (1866), *du goannais Francisco Luís Gomes* (182969). Thèse de Doctorat, Université Paris IV, Sorbonne, École Doctorale Littératures Françaises et Comparée; Universidade de São Paulo, FFLCH, 2008, p. 200-1 (Directeurs de thèse: Pierre Brunel et Sandra Margarida Nitrini).

3 MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu – 1800-1900*. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

boa, estabeleceu contato com alguns nomes importantes, colaborando no periódico *A Revolução de Setembro* (1840-1901),[4] entre outros, e estando na origem, em parceria com Antonio Augusto Teixeira de Vasconcelos, em 1862, da *Gazeta de Portugal*, cujo folhetim deu a público os primeiros textos de Eça de Queirós (posteriormente publicados sob o título *Prosas bárbaras*). Viajou para a Inglaterra e para a França, tendo estabelecido contato com o economista inglês Stuart Mill e com o escritor francês Alphonse de Lamartine. Além de uma importante biografia do Marquês de Pombal, escreveu sobretudo acerca de economia política e, em reconhecimento a tais trabalhos, recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Louvain, na Bélgica. Renovou seu mandato de deputado por quatro vezes, o que lhe permitiu permanecer em Portugal até 1869, quando, acometido de tuberculose, morreu, já a bordo do *Massélia*, em viagem de retorno para Goa.

Como se constata, foi um liberal no momento em que o liberalismo era a vertente política dominante em Portugal. Desde 1821, quando a família real retornara do Brasil com o compromisso de assinar a primeira Carta Constitucional portuguesa, os políticos liberais tentavam instituir uma monarquia constitucional. Após tensa guerra civil contra o irmão d. Miguel, d. Pedro IV de Portugal (ou d. Pedro I do Brasil) instituiu em 1834 a tão almejada monarquia constitucional de fundamentação liberal. Divididos entre posicionamentos mais moderados, como os cartistas, ou mais radicais, como os setembristas, o liberalismo ganharia maior estabilidade em Portugal após o movimento de Regeneração de 1851, do qual participou ativamente Alexandre Herculano. A partir dali, a vida política portuguesa tornou-se menos atribulada, passando a alternar o poder entre o Partido Progressista Histórico e o Partido Progressista Regenerador.

A Igreja católica e os morgados, que já vinham perdendo terras e bens para o Estado, sofreram desamortizações em 1861 e em 1866, ano em que se publica o romance. Adepto do Partido Regenerador, Francisco Luís Gomes via como necessária a separação entre Igreja e Estado e cultivava um sentimento religioso muito próximo daquele cristianismo primitivo difundido por Alexandre Herculano. Por outro lado, tal qual o autor de *Eurico, o presbítero*, defendia o direito histórico ao Padroado Português do Oriente, ou seja, a concessão dada a Portugal no século XVI, pela Igreja católica, para controlar toda e qualquer atividade de catequese no Oriente, logo contestada

4 O periódico era um órgão liberal vintista, isto é, órgão que lutava pela restauração da Constituição de 1822, contra a Carta Constitucional de 1826, que o nosso d. Pedro I (Pedro IV de Portugal) havia levado consigo em seu retorno a Portugal.

pela Propaganda Fide (congregação da Santa Sé), em vista da incapacidade dos portugueses de manterem adequadamente tal missão.[5] Portanto, Gomes se alinhava com os cristãos liberais, que acreditavam na revitalização da Igreja católica a partir da revalorização de seus princípios humanitários, fundamentados na descentralização do poder e na justa partilha dos bens materiais, mas não deixava de defender a hegemonia do Estado português no controle da catequização católica no Oriente.

O romance *Os brahamanes* é a única incursão de Francisco Luís Gomes pela narrativa ficcional e foi concebido a partir dos princípios do liberalismo político e econômico e do sentimento patriótico e cristão que, como é possível inferir do que foi dito acima, caracterizaram certo estrato dos liberais daquele momento.

Sua diegese é bastante complexa. Magnod, um brâmane ortodoxo, trabalha para uma rica família de irlandeses, donos de plantação de tabaco no Norte da Índia, em Fizabad. Certa feita, Roberto, um dos membros da família, recém-chegado da Inglaterra e desconhecedor das tradições bramânicas, faz com que intocáveis agarrem Magnod e o carreguem até ele, além de, em meio a uma forte discussão, atirar sobre o brâmane um prato de *roast-beef*. Por conta dos contatos com os párias e com a carne de vaca, considerados impuros, Magnod julga que perdeu sua casta e foge dali com o intuito de retornar e se vingar de Roberto. Deixa sua mulher, que logo se suicida, e dois filhos, que ficam abandonados. Estes acabam sendo enviados para Londres com o objetivo de serem criados junto à filha de Roberto. Este adotara as crianças na tentativa de se redimir das consequências de seu ato impulsivo.

Magnod torna-se um *thog*, membro de uma espécie de seita que tinha por finalidade matar e roubar. Retorna rico a Fizabad, disfarçado, sob o nome de Sobal. Magnod mata Ricardo, primo de Roberto, e quase consegue matar seu antagonista, mas, ao ver o que este fizera por seus filhos e, sobretudo, após a intervenção de um padre português, Frei Francisco, acaba por perdoar seu inimigo e por se converter ao catolicismo, adotando o próprio nome de Roberto. Ao final, o filho de Magnod casa-se com a filha de Roberto.

5 Cf. Machado, op. cit., p. 157-70.

A crítica inaugural

Os primeiros comentários acerca do romance aparecem na imprensa portuguesa no momento de sua publicação: na *Gazeta de Portugal*, assinado por Pinheiros Chagas, no *Jornal do Commercio*, assinado por D. M. F., e em *A Revolução de Setembro*, sem indicação de autor. Os três textos são laudatórios e foram reproduzidos pela imprensa de Goa em 1867, na *India Portugueza*.[6] Não é possível deixar de observar que o autor do romance era um dos fundadores da *Gazeta de Portugal* e um colaborador de *A Revolução de Setembro*, o que faz pensar na estratégia de "elogio mútuo" de que falava Antero de Quental em relação ao grupo de Antônio Feliciano de Castilho na famosa Questão Coimbrã. O fato é que somente o *Jornal do Commercio* chamou a atenção para um problema de verossimilhança na diegese, notando que o protagonista é um assassino que, em dado momento, se entrega à justiça, mas acaba não sendo punido, sem que nos seja dada alguma explicação para tanto.[7]

Acerca da crítica de Pinheiro Chagas, ainda que seu intuito fosse elogiar a obra, não deixa de ser a mais perspicaz das três. Entre outros comentários, ressalta o vínculo que *Os brahamanes* pode ter com *Os miseráveis*, de Victor Hugo, relação que será explorada de forma muito pertinente por Everton Machado.[8] Além disso, procura explicar o fato de o romance passar-se na Índia inglesa e não na Índia portuguesa:

> Anglo-Indiana, porque? Porque (será uma gloria nossa) nas possessões portuguezas estão por tal modo amalgamadas as raças conquistadora e conquistada que formam uma unica população, e que não ha entre ellas as differenças profundas que o insupportavel orgulho britanico tem conservado, não só com grave prejuizo da civilisação, mas tambem da dominação ingleza.[9]

Como a intenção de Francisco Luís Gomes era a de retratar o brâmane em sua versão mais tradicional e ortodoxa, Pinheiro Chagas conclui que este só poderia

6 *A India Portugueza*, 1867, 6 fev., n. 319, p. 3-4.

7 "[...] o Brahamane Magnod não foi castigado pelo assassínio de Ricardo, primo de Roberto. Magnod desapparece como Nana Saib" (*A India Portugueza*, 1867, 6 fev., n. 319, p. 3). O crítico compara Magnod com Nana Saib, um dos líderes indianos da Rebelião de 1857, que desapareceu sem ser condenado pela justiça inglesa. No romance, Magnod é preso, mas retirado dali justamente durante a Revolta de 1857. Passado tal episódio, não se volta a falar de sua condenação judicial pelo assassinato de Ricardo.

8 Cf. Machado, op. cit., p. 227-37.

9 *A India Portugueza*, 1867, 6 fev., n. 319, p. 3.

ser encontrado em território indiano ocupado pela Inglaterra. Identifica, assim, de forma muito acertada, a perspectiva ideológica que orienta o narrador do romance e da qual demonstra partilhar, isto é, a de que a colonização portuguesa era mais solidária e integradora do que a britânica.

O terceiro artigo, saído em *A Revolução de Setembro*, mais reproduz trechos do romance do que disserta sobre ele, valendo destacar apenas que reconhece no texto de Gomes "um estudo consciencioso da casta conhecida pelo nome que serve de título ao livro".[10] Os brâmanes cristãos de Goa devem ter lido o adjetivo "consciencioso" com certo incômodo, pois tinham ciência de que Francisco Luís Gomes era um *chardó*, isto é, pertencente a uma casta concorrente à deles.

Temos, portanto, nesses primeiros artigos laudatórios sobre o aparecimento do romance, que aqui designaremos de *crítica inaugural*, aspectos que serão largamente discutidos na crítica da qual será objeto: 1) o modelo literário europeu, sobretudo português e francês, aplicado a uma realidade que lhe é estranha; 2) o debate acerca das especificidades e concorrências dos modelos coloniais português e inglês; 3) a disputa entre as castas do hinduísmo e suas complexas relações com a estrutura social do colonialismo português, fundamentada na fé, cor e classe social dos indivíduos. Estavam traçadas as principais linhas de força do debate crítico que o texto de Gomes inspirou até o momento.

As críticas de referência

A primeira crítica de referência sobre o romance aparece no texto do padre Filinto Cristo Dias, *Esboço da história da literatura indo-portuguesa*. Classificando a obra como romântica, observa que:

> *Os brâmanes* soam como uma pregação de ampla ressonância com que a pena de Francisco Luís Gomes anuncia *urbi et orbi* a mensagem de um são liberalismo, profundamente impregnado de princípios cristãos. [...] *Os brâmanes* é portanto um romance de tese. Através dessa forma literária combate o autor a injustiça das distinções originadas no sistema social de divisão de castas ou de raças. A par da tese que acabamos de indicar, debatem-se também várias outras questões de perto e de longe, como por exem-

10 *A India Portugueza*, 1867, 6 fev., n. 319, p. 4.

> plo, a profissão das bailadeiras, a acção nociva do jogo, o direito do Padroado Português na Índia, a instituição sanguinária dos togues, etc.[11]

Quanto à tese central do romance, combatendo as distinções de casta e de raça, Dias considera que "A questão central que se agita, pois, através de *Os brâmanes* é o conflito entre dois bramanismos: bramanismo branco e bramanismo de cor".[12] Seria o mesmo que dizer que haveria um sistema social de distinção europeu (de raça) e um indiano (de casta) e que no romance tais sistemas se encontrariam em conflito. Ambos se equivaleriam, da perspectiva do narrador, em promover distinções injustas e deveriam ser abandonados, como acontece ao final do romance, quando o filho de Magnod se casa com a filha de Roberto, superando os preconceitos dos dois bramanismos.

Ao narrar a diegese do romance, compara Frei Francisco ao bispo Myriel, de *Os miseráveis*, de Victor Hugo, e ao *Pároco da aldeia*, de Alexandre Herculano, retomando, ao menos no que se refere à obra de Victor Hugo, a crítica de Pinheiro Chagas. Além disso, observa como o romance apresenta, além da tese central, uma gama de tópicos que são analisados e discutidos pelo narrador, o que será um aspecto desenvolvido pela crítica posterior.

Outra crítica importante para o romance é a de Vimala Devi e Manuel de Seabra, autores de *A literatura indo-portuguesa*, obra fundamental para todos os que pretendem estudar a literatura de língua portuguesa de Goa. Comentando a crítica inaugural acerca do romance e também aquela feita por Joseph da Silva, que verteu o romance para o inglês, observam que

> *Os brahamanes* não é um romance de terceira ordem, como o esquecimento a que foi votado pode levar a supor. É apenas um romance primitivo, escrito numa época em que a técnica literária não tinha atingido a perfeição quase científica dos nossos dias, um romance com todos os defeitos, como disse Joseph da Silva, dos romances portugueses da época.[13]

11 DIAS, Filinto Cristo. *Esboço da história da literatura indo-portuguesa*. Goa, Bastorá: Tipografia Rangel, 1963, p. 12.

12 Idem, p. 16.

13 Devi & Seabra, op. cit., v. 1, p. 196-7.

Finalizam essa passagem comparando-o a *A mantilha de Beatriz* (1878), de Pinheiro Chagas, o que nos permite concluir que esta não é a crítica mais elogiosa que o romance mereceu, embora Devi e Seabra revelem grande simpatia pela obra de Gomes. O fato é que o romance é lançado na vala comum dos romances românticos portugueses da qual efetivamente faz parte, se pensarmos unicamente em sua interlocução com o cânone da literatura portuguesa. Todavia, a simpatia que revelam pelo romance indicia que, no contexto da literatura goesa, matéria-prima dos dois críticos, o romance ganha um lugar de destaque, não somente por ser o primeiro, mas também porque apresenta qualidade formal.

Concordando com o padre Filinto Cristo Dias sobre o caráter romântico da obra, divergem, entretanto, no que concerne à eficácia da tese defendida.

> A tese de Francisco Luís Gomes é a injustiça do sistema de castas, que ataca valerosamente, sem, no entanto, lhe apontar uma solução, indispensável num romance de tese como este. Francisco Luís Gomes confunde solução com moral, atitude, de resto, muito corrente. E a moral do seu romance é o triunfo da caridade sobre a paixão, muito ao gosto da época, a qual, aliada a uma intriga bem delineada de *roman passionel*, faz de *Os brahamanes* uma obra que ainda hoje se lê com interesse, pois o autor consegue mesmo comunicar-lhe um forte *suspense* que prende o leitor.[14]

Ainda que vendo defeitos na obra, como o que entendem ser a falta de solução para a tese ali proposta, Devi e Seabra identificam no romance uma diegese bem elaborada, atuando sobre a expectativa do leitor. Essa reflexão, mesmo curta, sobre a urdidura do texto, contrapondo-se aos defeitos que lhe são atribuídos, permite aos críticos valorizarem o romance de forma original, se tomamos por referência a crítica inaugural. Aqui vale mais a forma literária do que a tese e os debates de ideias que integram o romance. É certo que nas críticas anteriores muitos elogios foram feitos ao estilo da obra, mas sempre vagos, jamais formalmente identificados. Devi e Seabra valorizam no romance sua capacidade de produzir deleite na leitura, uma das mais caras qualidades de qualquer objeto estético.

Por outro lado, classificar o texto de Gomes com o adjetivo "primitivo", ainda que matizado por aquilo que entendem ser a evolução da forma romanesca, acaba por apelar para a complacência do leitor e do crítico, o que em última instância desqualifica a obra. Em resumo, podemos dizer que, entre elogio e detração, a crítica de Devi

14 Devi & Seabra, op. cit., v. 1, p. 197.

e Seabra faz de *Os brahamanes* um romance comum, pouco elaborado no plano da forma e das ideias, mas que desperta a curiosidade e o prazer da leitura, ocupando o lugar do primeiro romance de língua portuguesa da literatura de Goa.

Novos olhares críticos

Nas últimas décadas, alguns poucos críticos se debruçaram sobre o texto de Gomes, mas ainda assim não seria possível comentar todos eles no presente artigo. Destacaremos aqui dois, que consideramos paradigmáticos: Everton Machado e Rochelle Pinto.
Em 2008, Everton Machado realizou o primeiro trabalho de fôlego sobre o romance, intitulado *Christianisme, castes et colonialisme dans le roman* Les Brahmanes (*1866*), *du goannais Francisco Luís Gomes* (*1829-69*). Trata-se de uma tese de doutorado na qual valoriza o diálogo entre o romance e a tradição literária portuguesa e francesa, trabalhando de modo exaustivo aquelas relações que Pinheiros Chagas apenas apontara, como o vínculo do romance com *Os miseráveis*, de Victor Hugo, ou a presença do pensamento de Lamartine, entre muitas outras relações e observações de sua própria lavra. Muito do que é dito sobre a vida e a obra de Francisco Luís Gomes neste artigo deve-se ao trabalho de Everton Machado.
Adotando a distinção entre anticolonialismo e anti-imperialismo elaborada por Edward Said, Machado[15] considera que Francisco Luís Gomes seria não um anti-imperialista, mas sim um anticolonialista, "lutando em seu livro contra os abusos perpetrados pelo colonizador, mas sem questionar quer a superioridade do Ocidente, quer a superioridade da raça branca, não obstante seu pertencimento à raça subserviente, ou precisamente por causa disso".[16]
Traz ainda subsídios para que a obra seja compreendida dentro do pensamento indiano daquele momento, identificando sua interlocução com os reformistas bengalis do movimento Brahmo Samaj, fundado por Ram Monhan Roy (1774-1833), que defendiam reformas inspiradas no pensamento europeu.
Estabelece também relações do texto com a história dos conflitos de fundamentação independentista da Índia inglesa, traçando um paralelo entre a perda da casta de

15 Machado, op. cit., p. 390-1.

16 [...] *se battant dans son livre contre les abus perpétrés par le colonisateur, mais sans remettre en question tant la supériorité de l'Occident que celle de la race blanche, nonobstant son appartenance à une race asservie, ou précisément à cause de cela même*. (Machado, op. cit., p. 391).

Magnod na diegese do romance e a perda da casta dos cipaios. Cipaios eram os soldados indianos a serviço do colonizador inglês que, por conta dos fuzis *enfield*, feitos de material considerado impuro pelos hindus, provocaram a Rebelião de 1857,[17] episódio histórico muito caro aos independentistas indianos, por ser considerado a primeira ação de peso contra a dominação inglesa. O episódio histórico faz parte da diegese do romance, mas Machado traz para a discussão algumas de suas motivações e a analogia com o drama vivido por Magnod.

A tese de Everton Machado dá conta exemplarmente das relações intertextuais do romance com a tradição literária europeia, assim como de sua adesão à mentalidade ocidental e de suas relações com a historiografia indiana,[18] constituindo-se numa contribuição sem precedentes para o entendimento do texto.

Interessa aqui, todavia, também chamar a atenção para o diálogo que o romance estabelece com a elite letrada goesa e, portanto, com determinada comunidade indiana: católica, falante do português, "europeizada" mas não europeia. Publicado em Goa somente em 1928, é certo que Francisco Luís Gomes sempre teve o público goês como parte de seus leitores virtuais. Lido no contexto das disputas entre brâmanes e *chardós* (castas concorrentes de Goa, como já mencionado), o texto ganha um sentido todo peculiar, pois Gomes é um *chardó* condenando o bramanismo. Ainda que a condenação do sistema de castas inclua a condenação aos próprios *chardós*, o fato de um *chardó* escrever sobre brâmanes, desqualificando o bramanismo, provavelmente não passou despercebido por estes últimos. Tal recepção do livro, no entanto, é difícil de precisar, pois a concorrência entre brâmanes e *chardós* se dá, por vezes, de forma bastante sutil, por serem grupos que, em vista de sua conversão ao cristianismo, não deveriam ater-se ao sistema de castas. Daí não exporem suas diferenças de modo explícito, ainda que a conversão ao cristianismo nunca tenha conseguido aniquilar a identidade de casta. Isso é historicamente comprovado em inúmeros documentos com designações como "brâmanes cristãos", "*chardós* cristãos", entre outras, que denunciam a permanência daquela identidade sob a identidade cristã.

17 As causas dessa rebelião são complexas e muito debatidas na historiografia indiana. Para sua melhor contextualização, ver, por exemplo, o livro organizado por P. C. Joshi, *Rebellion 1857*. New Delhi: National Book Trust, 2007.

18 "[…] a mensagem do romance *Os brahamanes* se dirige inteiramente à Europa, mesmo naquilo que concerne ao bramanismo 'moreno', pois este se dirigiria à Inglaterra, que deveria convencer os hindus acerca da necessidade de mudar de religião" – "[…] *le message du roman* Les brahamanes *s'adressait entièrement à l'Europe, même en ce qui concerne le brahmanisme 'brun', car il revenait à l'Anglaterre de convaincre les hindous de la nécessité d'un chagement de religion*" (Machado, op. cit., p. 384).

Não nos parece casual, portanto, que o texto de Gomes só tenha aparecido em Goa em 1928. Num artigo publicado anteriormente a sua tese, Everton Machado[19] menciona esse possível sentido que o romance poderia ter adquirido em Goa, mas prudentemente não vai adiante. Aqui também não podemos demonstrar tal suposição por falta de dados, mas reiteramos essa possibilidade, pois nos parece bastante plausível. Ressalta-se neste artigo essa interlocução específica da obra de Gomes porque, para além do sentido que a obra tem em relação à tradição literária e intelectual europeias, o texto traz marcas de seu lugar de enunciação: o de um goês *chardó* que faz parte da elite política portuguesa e, enquanto fala a essa elite, inevitavelmente também fala aos goeses. Esse aspecto foi pouco trabalhado pela crítica.

Romance e diálogo colonial

Em 2003, publicamos o texto "Identidade mestiça de Goa a Cabo Verde", que trata de *Os brahamanes*, de Francisco Luís Gomes, comparando-o ao romance *O escravo* (1857), de José Evaristo de Almeida, português que, radicado nas colônias, revela forte adesão à realidade cabo-verdiana. Ali constatávamos que ambos os escritores:

> […] tiveram que criar uma condição sociologicamente verossímil para que fosse possível o envolvimento amoroso entre os protagonistas, o que resulta num trabalho de cunho romântico, mas de base naturalista. Podemos mesmo afirmar que a necessidade de "sociologizar" o contexto dos amantes é característico do romance romântico no espaço colonial, assim como a descrição detalhada de tudo aquilo que não é europeu: vegetação, clima, vestuário, festas etc. […]. Assim, na contramão da estética romântica, há primazia do elemento sociocultural sobre o elemento subjetivo, o que parti-

19 "No entanto, o cristianismo não conseguiu abolir o sistema de castas em Goa. Uma nova casta tinha mesmo surgido no seu seio, aquela dos *chardós*, situada logo após a dos brâmanes e à qual, aliás, Francisco Luís Gomes pertencia. Seria o caso de se perguntar se no seu romance não haveria uma visão comprometida com esse lugar, se bem que Gomes critique severamente o castismo: não se derivaria muito simplesmente a questão do meio hindu?" – "*Or le christianisme ne réussit point à abolir le système des castes à Goa. Une nouvelle caste avait même surgi dans son sein, celle des* chardó, *placée tout de suite après celle des brahmanes et à laquelle, d'ailleurs, Francisco Luís Gomes appartenait. Il serait le cas de se demander si dans son roman nous n'avons pas affaire à une vue partisane, bien que Gomes critique sévèrement le castéisme: ne déplacerait-il pas tout simplement la question sur le milieu hindou*?". MACHADO, Everton V. "*Un Goannais contre les castes de l'Inde et le* British Rule", *Bulletin d'études indiennes*, n. 26-7, 2008-9, p. 64 nota 48.

culariza o romantismo nos espaços coloniais. No lugar do conflito amoroso, temos o conflito cultural.[20]

Rochelle Pinto, em um fundamental estudo sobre a intelectualidade goesa dos séculos XIX e XX, intitulado *Between empires – prints and politics in Goa*, publicado em 2007, ao abordar a presença ali do gênero romance e sua matriz europeia, observa que:

> Romancistas [coloniais] não se alimentavam somente das normas estilísticas de outros romances, pois os romances não ocupavam um lugar de autonomia estética que garantisse que os empréstimos se mantivessem dentro dos limites do gênero. Embora determinados romancistas mencionassem influências específicas e intenções estilísticas, a contraditória e relativamente nova posição da estética literária colonial também determinou como a questão da forma foi decidida. [...] Os romances não foram, no entanto, oficinas secretas de teorias do nacionalismo cultural.
>
> [...]
>
> Dentro de uma situação colonial, onde a autonomia da representação literária é irrelevante, a etnografia colonial pode ter fornecido a forma narrativa dominante que informou a prática narrativa em várias esferas.[21]

E mais adiante busca demonstrar que, no que concerne ao romance goês, "a estrutura e a forma do romance se alimentavam dos gêneros de imprensa dominantes na escrita histórica e etnográfica praticada pela elite goesa" [...]. Logo, *Os brahamanes*, dessa perspectiva, "pode ser lido como um texto que empregou as estratégias de

20 GARMES, Hélder. "Identidade mestiça de Goa a Cabo Verde". In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Literaturas em movimento – hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, Via Atlântica, 2004, p. 200-1.

21 "*Novelists did not draw from other novels alone for stylistic norms, because novels did not occupy a space of aesthetic autonomy that would ensure that borrowing remained within the boundaries of the genre. Though individual novelists would name specific influences and stylistic aspirations, the contradictory and relatively new location of colonial literary aesthetics also determined how the question of form was decided.* [...] *Novels were not however, concealed workshops for theories of cultural nationalism.* [...] *Within a colonial situation, where the autonomy of literary representation is moot, colonial ethnography may have provided the dominant narrative form that informed practice in various realms.*" Rochelle Pinto. *Between empires – prints and politics in Goa*. New Delhi: Oxford University Press, 2007, p. 196 e 199.

escrita etnográfica para construir uma etnografia crítica antibramânica da Índia, endereçada a um círculo restrito de goeses".[22] Na sequência, a autora demonstra a recorrência de metáforas botânicas, médicas e etnográficas no decorrer do romance, a estratégia da comparação etnográfica entre as culturas europeia e indiana, o emprego político da Rebelião de 1857, tudo corroborando para um duplo diálogo dirigido a colonizadores e colonizados: "os primeiros foram instados a cumprir uma agenda do Iluminismo, que já haviam começado, os últimos foram advertidos sobre as consequências de sua desunião".[23]

Concordamos fortemente com a dupla interlocução do texto e com a incorporação formal do discurso etnográfico na elaboração do romance, pois, como mencionamos, havíamos refletido no mesmo sentido acerca da incorporação do discurso sociológico e cultural na caracterização do romance dito colonial.

Todavia, na interlocução que o texto estabelece com os goeses, o sentido político do alerta que Gomes dá à elite goesa sobre sua desunião nos parece ser outro. Não se trata de tomar a Rebelião de 1857 como um sinal do que virá, numa perspectiva, portanto, revolucionária no sentido da futura União Indiana, mas sim como uma consequência de uma forma de colonização inadequada promovida pela Inglaterra. Ao tratar da referida revolta, o narrador diz explicitamente:

> Portugal converteu uma parte da Índia à religião católica, com os braços dos seus soldados, com o sangue dos seus mártires, como os milagres dos seus santos, e com as fogueiras de sua inquietação. Os vencidos nessa luta ficaram sendo cristãos e portugueses. A Inglaterra pode imitar o exemplo, menos quanto a força, por que não deve, nem a teria suficiente para coagir cento e cinquenta milhões de habitantes.[24]

Esse trecho é seguido pelo elogio às estratégias empregadas pelos jesuítas como forma exemplar de conversão. Há, portanto, uma concepção de colonialismo português implícita em todo o livro: ainda que episodicamente violento, ele se caracterizaria por ser católico, agregador, contrário às discriminações de raça e de casta.

22 "[…] *the structure and the form of the novel drew from the dominant print genres of historical and ethnographic writing validated by the Goan elite* […] [*the novel*] *could read as a text which employed the strategies of ethnographic writing to construct a critical anti-brahmanial ethnography of India, addressed to a inner circle of Goans.*" Pinto, op. cit., p. 202.

23 "[…] *the former were urged to fulfill a agenda of enlightenment which they had begun, the latter were warned of the consequences of disunity*." Idem, p. 206.

24 Gomes, op. cit., p. 183.

A administração portuguesa e a jesuítica seriam referências modelares no que concerne aos fundamentos de uma sociedade liberal e igualitária. O alerta que envia aos goeses é para que se deem conta de que o modelo de colônia em que viviam era melhor do que aquele implantado no restante da Índia, segregacionista e racista, tal qual o bramanismo mais ortodoxo do Norte da Índia ou o imperialismo britânico.[25]

Se a elite goesa, constituída de brâmanes, *chardós* e hindus, assimilasse sem resistência o modelo colonial português e se unisse em torno de seu propósito civilizador, então todos poderiam progredir no sentido do que Gomes considerava de fato progresso, isto é, o progresso material e econômico (que tinha por paradigma o império britânico) associado ao progresso moral e social (que tinha seu modelo na mentalidade católica portuguesa). Não se tratava de união no sentido de se alcançar a independência política de Goa ou da Índia, mas no sentido de alcançar a independência financeira e civilizatória dessas localidades – com tudo que esse adjetivo implica na mentalidade europeia do século XIX.

Portanto, ainda que contestando o colonialismo britânico, Gomes referenda quase na íntegra o colonialismo português junto às elites goesas. Certamente isso contribuiu para que o texto não tivesse grande repercussão junto àquela elite, que, desde meados do século XIX, via a metrópole abandonar mais e mais a colônia à própria sorte. Sua publicação em 1928 coincide com a emergência do Estado Novo e, portanto, com a abertura do horizonte de uma atitude mais proativa do Estado português em relação às colônias. O texto de Gomes seria, nesse contexto, consoante à empreitada neocolonialista de Salazar.

Ao que nos parece, o esforço de Rochelle Pinto é o de identificar os elementos que demonstram a adesão de Gomes a seu lugar e povo de origem, ainda que tenha sido um caso exemplar de goês assimilado. Compartilhando dessa perspectiva, acreditamos, no entanto, que isso aparece no romance à revelia da vontade do autor, a partir daquilo que Homi K. Bhabha[26] designa por ambiguidade do discurso colonial. Entendemos que em *Os brahamanes* há uma denúncia involuntária do próprio escritor, e não do narrador, acerca da violência do processo colonial.

Para que Magnod se transforme em um cristão, é necessário que perca sua casta, torne-se um homem sem nenhum princípio moral ou ético, cometa os crimes mais

25 A presente reflexão sobre o texto de Rochelle Pinto deve muito à troca de correspondência com Everton Machado.

26 BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 133.

hediondos e somente depois seja convertido ao cristianismo. Essa descida aos infernos do protagonista e sua redenção final acabam por encenar a violência implicada no processo de constituição da identidade do assimilado.

Se o sentimento de vingança que move Magnod por quase toda a narrativa impede que o leitor se identifique com ele de forma direta, pois esse sentimento é tratado de forma rebaixada, ao leitor fica reservada sempre a possibilidade de penalizar-se com a situação do protagonista, pois Magnod só ultrapassa a condição de sujeito vitimado pelo poder do colonizador quando se converte ao cristianismo e é batizado com o nome de Roberto Davis, isto é, quando se transforma no próprio colonizador.

É a encenação do processo de aniquilação de uma identidade e de sua substituição por outra considerada melhor. Em analogia com a purgação religiosa medieval do período dos mártires, isso seria exemplar e admirável, mas estamos no século XIX, imbuídos pelas ideias de liberdade de culto, de exploração do trabalho em escala mundial, do crescimento do imperialismo europeu no mundo, do qual o próprio Gomes revela plena consciência no livro,[27] o que faz com que esse percurso, ainda que visando ao que se entendia ser o progresso, pudesse ser lido também como autoritário, injusto, desumano.

Consideramos que é justamente esse "ruído na comunicação" da tese liberal e cristã defendida por Gomes que revela sua consciência da violência da empreitada colonial e sua consequente e involuntária denúncia. O sentido político de sua tese, portanto, de defesa do modelo de progresso moral e social português e do modelo de progresso material e econômico inglês fica afetado pela violência nele implicada, desvendando, assim, a adesão ao lugar social e histórico de sua enunciação.

Por que estudar *Os brahamanes*?

A importância de estudar *Os brahamanes* se relaciona com o lugar que o romance ocupa entre as literaturas de língua portuguesa e, sobretudo, com as formas e os conteúdos que veicula.

27 Tomando os europeus como os brâmanes do planeta, o narrador diz: "A Europa pesa sobre a Ásia e a América, e todas pesam sobre a pobre África. Não há barões nas nações, mas há nações barões. Eis aí a diferença entre a idade média e o século XIX. As raças pretas da África são os párias dos brahamanes da Europa e da América". GOMES, Francisco Luís, op. cit., p. 135.

Os brahamanes encontra-se num lugar privilegiado entre as histórias das literaturas de língua portuguesa, já que se situa entre aquilo que se convencionou designar por Oriente e Ocidente e, portanto, apresentando-se como matéria propícia à reflexão acerca dessa cisão assiduamente trabalhada e questionada por Edward Said,[28] ou por seus críticos, como Aijaz Ahmad[29] ou Ian Buruma e Avishai Magalit,[30] entre tantos outros. Esse lugar intermediário, mas também lateral em relação aos grandes centros literários, conduz à reflexão acerca de todos aqueles temas que envolvem o crescente estreitamento das relações econômicas, políticas, culturais, religiosas em todo o planeta.

Apesar de apresentar uma forma até certo ponto convencional, revela, como já observado, algumas características que são peculiares à forma dos romances que tratam do espaço colonial. No caso da literatura goesa de língua portuguesa, *Os brahamanes* emprega alguns procedimentos que serão recorrentes em textos posteriores e que, se não são exclusivos da literatura goesa, ao menos ganham um peso ali que não têm em outras literaturas. Tais constatações permitem que repensemos o seu lugar no cânone de língua portuguesa a partir de questionamentos que poderiam ser secundários na época de sua publicação, mas hoje tomaram o centro do debate literário e intelectual: a relação entre centro e periferia, a sobreposição dos sistemas literários nacionais, a ideia da constituição de uma cultura e literatura mundializadas, a possibilidade de se elaborarem cânones concorrentes ao cânone hegemônico, a flexibilidade cultural da forma do romance e, mais amplamente, os modelos segregacionistas e agregacionistas de políticas de Estado, as complexas relações entre identidade nacional e identidade religiosa, o avanço do capitalismo globalizado e sua relação com as culturas locais, entre outros questionamentos que o texto inspira. Na introdução que faz ao livro, Francisco Luís Gomes afirma que seu romance "é uma colecção de artigos escritos a lápis", sugerindo que a obra seria a recolha de diversos textos jornalísticos, tratando de vários temas, escritos de maneira informal. Talvez essa seja de fato uma boa definição para seu texto, pois ela nos remete a muitas questões que certamente geraram alguma polêmica no século XIX, mas que passaram a constituir

28 SAID, Edward. *Orientalismo*: *o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

29 AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

30 BURUMA, Ian; MAGALIT, Avishai. *Ocidentalismo*: *o Ocidente aos olhos dos seus inimigos*. Trad. de Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

um dos cernes do debate intelectual do século XXI. Afinal, à exceção das elites que se beneficiam com o que se designa genericamente de "globalização", quem hoje em dia pode afirmar que não se reconhece de alguma forma no percurso das profundas perdas de Magnod?

Helder Garmes é professor de literatura portuguesa e estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, autor de *Romantismo paulista* (Alameda Casa Ed., 2006) e organizador do volume *Oriente, engenho e arte* (Alameda Casa Ed., 2004).

A janela da esquina: E. T. A. Hoffmann, arte e prosaísmo

Karin Volobuef

Resumo: E. T. A. Hoffmann produziu muitos textos que tratam da figura do artista genial e seu confronto com a sociedade burguesa na Alemanha no início do século XIX. Conforme vemos em "A janela de esquina do primo" (1822), a delicada questão da arte *versus* mundo remete às diferentes formas de perceber e interpretar a "realidade", o que problematiza a própria noção de representação do real pela obra literária. **Palavras-chave:** E. T. A. Hoffmann, "A janela de esquina do primo", romantismo.

Abstract: *E. T. A. Hoffmann wrote many texts dealing with the figure of the ingenious artist and his confrontation with German bourgeois society of the early 19th century. As we see in "My Cousin's Corner Window" (1822), the tricky question of art versus world leads to different ways of perceiving and interpreting "reality", and this unsettles the very notion of literature being capable of representing reality.* ***Keywords:*** *E. T. A. Hoffmann, "My Cousin's Corner Window", Romanticism.*

E. T. A. Hoffmann produziu muitos textos que tratam da figura do artista inspirado e seu confronto com a sociedade burguesa na Alemanha no início do século XIX. Do poeta Nathanael ("O homem da areia") ao compositor Kreisler ("Gato Murr"), do pintor Berthold ("A igreja jesuíta em G.") ao ourives Cardillac ("Senhorita de Scudery"), são inúmeros os exemplos de personagens que fracassam ou sucumbem nesse choque com o materialismo e caráter prosaico do mundo ao seu redor. Em Hoffmann, a delicada questão da arte *versus* o mundo cotidiano remete às diferentes formas de perceber e interpretar a "realidade", o que problematiza a própria noção de representação do real pela obra literária.

"**A** janela de esquina do primo" [*Des Vetters Eckfenster*] é mais um texto que gira em torno da posição do artista na sociedade. Nele os temas da percepção e representação são tratados a partir do personagem-narrador e seu primo escritor, que observam pela janela o vai e vem na praça do mercado em frente. A despeito de sua aparente singeleza, Hoffmann criou uma narrativa que de modo arguto coloca em questão a noção de "gênio" e que, segundo Georg Ellinger,[1] não apenas pode ser vista como culminação da poética hoffmanniana, como ainda estabelece um elo com a literatura realista do século XIX.

A narrativa "A janela de esquina do primo" foi escrita por E. T. A. Hoffmann na primeira quinzena de abril de 1822,[2] pouco antes de sua morte. Nessa época, o autor já se encontrava tão doente que foi forçado a ditar o texto, pois não conseguia mais se sentar ou segurar a pena.[3] O manuscrito foi entregue a um amigo, Julius Eduard Hitzig, que o passou à revista *Der Zuschauer* (ou *O observador*), que a publicou no mesmo mês. Após a morte de Hoffmann, Hitzig escreveu uma biografia do autor e reproduziu nela o conto de 28 páginas. Durante muito tempo os estudiosos consideraram que esta seria a primeira edição do texto. Só em 1927 a edição das obras completas de Hoffmann por Georg Ellinger incluiu o conto baseando-se na primeira edição em revista, resgatando assim a versão mais correta e completa da narrativa (que apresentava lacunas e erros tipográficos em Hitzig).

A trama de "A janela de esquina do primo" aproveita assim, em boa medida, uma situação autobiográfica, já que o primo escritor – tal como o próprio Hoffmann –

1 Cf. HAGESTEDT, Lutz. *Das Genieproblem bei E. T. A. Hoffmann*. München: Friedl Brehm Verlag, 1991, p. 35.

2 Cf. GÜNZEL, Klaus. *E. T. A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf: Claassen, 1979, p. 477.

3 Cf. SAFRANSKI, Rüdiger. *E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, p. 485.

está doente, impossibilitado de sair de casa e, inclusive, de escrever. Mas não é só isso. O personagem-narrador inicia o texto com a afirmação: "Meu pobre primo foi atingido pelo mesmo destino do famoso Scarron".[4] O francês Paul Scarron (1610-60) foi autor de comédias, paródias e textos burlescos, entre os quais *Le roman comique* (1651-57 – 2 vols.), texto que, segundo Wulf Segebrecht,[5] Hoffmann conhecia muito bem. De acordo com Lutz Hagestedt,[6] Scarron era um autor bastante famoso na Alemanha no início do século XIX, sendo suas novelas igualadas às de Boccaccio, Cervantes e Ludwig Tieck. Fora isso, Segebrecht chama a atenção para o fato de que Paul Scarron passou os últimos vinte anos de sua vida paralisado.

Não devemos pensar, no entanto, que a menção a Scarron se deve exclusivamente ao sofrimento físico experimentado pelo autor francês. Ao contrário, é o aspecto jocoso de sua obra que leva Hoffmann a ver nele um espírito congênere e a trazer à baila seu nome. Podemos assim dizer que o personagem enfermo de Hoffmann foi moldado a partir da situação pessoal do autor, mas também de elementos abstraídos do mundo da literatura.

O interesse de nosso autor por Scarron coaduna-se com a própria vertente a que ele se filia dentro da literatura alemã – a do humor e da sátira –, o que torna Hoffmann descendente estético de Wieland e Jean Paul (e não de Lessing, por exemplo). Essa tendência fica evidente se considerarmos um conto como "O homem da areia" [*Der Sandmann*]. Nele, a atmosfera tenebrosa e as imagens sanguinolentas são temporariamente suspensas pelo tom satírico que pontua certos trechos. Por exemplo, quando, após a revelação de Olímpia como boneca, as mocinhas casadoiras se veem obrigadas pelos namorados a de vez em quando errarem os passos de dança, a expressarem suas opiniões durante as conversas e a bocejarem durante as reuniões sociais a fim de provarem não serem elas também autômatos. Ou seja, mesmo em um texto tão marcado pela herança do gótico e horripilante, Hoffmann não perde a oportunidade de interpolar a crítica aos convencionalismos e à falta de espontaneidade do meio social burguês de sua época, atacando a camisa de força da etiqueta, das regras de namoro, do bom-tom.

Quanto à paralisia do personagem-título de Hoffmann, essa condição fixa, estacionada, é um aspecto temático importante, mas que se torna decisivo para a concepção

4 HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Posfácio de Walter Müller-Seidel e notas de Wulf Segebrecht. München: Winkler, 1979, p. 597.

5 SEGEBRECHT, Wulf, in: HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*, op. cit., p. 891.

6 HAGESTEDT, Lutz. *Das Genieproblem bei E. T. A. Hoffmann*, op. cit., p. 64.

formal da narrativa. Como o personagem-narrador e seu primo doente não saem da janela, pela qual acompanham com os olhos as atividades dos feirantes e seus fregueses na praça do mercado, a maior parte do conto é constituída pelo *diálogo* entre eles. Desse modo, ao invés de estar fundado no *enredo* (em termos de sequência de ações dos protagonistas, locomoção no espaço, interação entre personagens), o texto é marcado pela *descrição* e pelo *comentário* acerca do descrito. Em vez de *movimento*, o conto tem forte pendor *pictórico* (o que é reforçado pela menção a diversos pintores e gravuristas, como Callot, Chodowecki, Hogarth). Devido à sua imobilidade, narrador e primo escritor *integram* o universo ficcional, mas não *participam* da ação que se desenrola a certa distância na praça.

Tudo começa quando, em uma de suas visitas, o personagem-narrador percebe que a janela é o principal passatempo do primo, e então se junta a ele:

> Sentei-me diante do primo sobre um banquinho, para o qual mal havia ainda espaço em frente à janela. A visão era de fato inusitada e surpreendente. O mercado parecia formado por uma única massa de gente tão fortemente compactada, que dava a impressão de que uma maçã jogada em seu meio jamais alcançaria o chão. As mais variadas cores brilhavam ao sol em tufos muito pequenos. Para mim isso causava o efeito de um grande canteiro de tulipas movido pelo vento para lá e para cá [...].[7]

Pouco depois o narrador comenta para o primo que a borbulhante imagem do mercado de fato tem seus atrativos, mas sua contemplação por tempo prolongado acaba provocando a monotonia. A isso o primo responde:

> Primo, primo! Agora ficou evidente para mim que em você não arde nem a mais ínfima brasa de talento literário. Falta-lhe o mais importante requisito para você seguir as pegadas de seu digno e paralítico primo, ou seja, falta-lhe um olho que realmente vê. [...] Mãos à obra, primo! Vejamos se não consigo ensinar-lhe pelo menos as primícias da arte de ver.[8]

A partir desse ponto, o primo escritor descortina aos olhos do narrador o mercado, tal como ele o enxerga: cada figura – da vendedora de frutas ao namorado

7 HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werk*, op. cit., p. 559. Todas as traduções são de minha autoria, excetuando as citações extraídas de livros relacionados nas notas.

8 Idem, p. 600.

que disfarçadamente segue a amada, do mendigo cego à dona de casa avarenta, da velha e experiente criada à indecisa mocinha de classe média – enfim, cada figura tem sua personalidade e modo de vida perscrutados em minúcia. Ao invés de tufos coloridos, surgem vidas humanas individualizadas por profissões, hábitos, defeitos e esperanças.

Nas palavras de Gunther Pix,[9] "Ao contrário de Schlegel ou Novalis, Hoffmann tinha pouca inclinação para a teorização abstrata sobre arte e poesia". Por isso, devemos procurar essa teoria dentro dos próprios textos ficcionais.

Em "O vaso de ouro" (1814), no início da quarta vigília, o narrador pergunta ao leitor se já não teve dias em que seus afazeres cotidianos lhe pareceram insignificantes e aversivos.

> Nem você mesmo sabia nesses momentos o que fazer ou aonde dirigir-se. Erguia-se obscuramente em seu peito o pressentimento de que em algum lugar e em algum momento haveria de ser realizado o desejo – elevado acima e além de qualquer prazer terreno – que o espírito, qual uma tímida criança educada com muita rigidez, nem sequer ousa pronunciar. E nessa nostalgia por aquele "algo" desconhecido, que em todos os lugares, onde quer que você estivesse ou andasse, flutuava ao seu redor como um sonho perfumado cheio de figuras transparentes, prestes a se desvanecerem diante do olhar mais perscrutador, você emudecia para tudo que aqui o rodeia. […] Tente, caríssimo leitor! Nesse reino feérico repleto de maravilhas prodigiosas, que despertam contundentes vagas do mais supremo deleite assim como da mais profunda abominação; nesse reino onde a austera deusa ergue um pouco o véu, dando-nos a impressão de vislumbrar seu semblante […]; nesse reino, a que o espírito nos conduz ao menos nos sonhos, tente, caríssimo leitor, reconhecer as figuras conhecidas que perambulam ao seu redor naquela que chamamos de vida cotidiana.[10]

Em relação a isso diz Gunther Pix:

> Os românticos consideram a alma humana que se encontra em processo de busca como uma fonte inesgotável de experiência, se ela não cair em nenhuma de duas armadilhas:

9 PIX, Gunther. *Hoffmanns Poetologie im Spiegel seiner Kunstmärchen. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*. Bamberg: 1985, v. 31, p. 18.

10 HOFFMANN, E. T. A. *Fantasie- und Nachtstücke*. Posfácio de Walter Müller-Seidel e notas de Wolfgang Kron. München: Winkler, 1976, p. 197-8.

> a de enrijecer pela autossatisfação ou a de manter-se fixada na realização obstinada de certos desejos. O estado de espírito básico da alma é o poético, que, sem ter um alvo claramente predeterminado, ainda não está reduzido por sentimentos identificáveis com clareza e por objetos do desejo específicos. Os românticos denominam esse estado de espírito básico da alma de nostalgia infinita. O artista, por conseguinte, é [...] alguém que compreendeu a si mesmo [...] de tal forma a saber que ele não está destinado a acumular riquezas insignificantes ou conhecimentos; sua especialidade, ao invés disso, é a de sensibilizar-se, com curiosidade e discernimento, com cada vez mais coisas que acontecem ao seu redor ou com ele mesmo.[11]

Sobre a relação entre arte e mundo o narrador de "O homem da areia" (1816) afirma:

> Talvez eu consiga delinear algumas figuras, como um bom retratista, de forma que você [leitor] encontre semelhanças sem conhecer o original, sim, talvez tenha a impressão de já ter visto a pessoa muitas vezes, com seus próprios olhos. Talvez então você acredite, meu leitor, que nada é mais extraordinário e extravagante do que a vida real, e que o poeta só pode apreender tudo isso como no reflexo difuso de um espelho fosco.[12]

"**O** homem da areia", em consonância com esse ponto de vista, é um texto marcado pela dubiedade: talvez Nathanael seja um louco, talvez seja a vítima de um complô satânico. A verdade não é única ou inquestionável. O desconhecido pode dar a impressão de algo familiar, o conhecido pode ser surpreendente e inusitado.

Já em "A janela de esquina do primo", a visão do mercado é nítida, e o primo analisa com segurança as figuras do mercado. Nada consegue subtrair-se a sua argúcia ou fazer fraquejar sua capacidade de *ver*.

Conforme já comentou Walter Benjamin, Hoffmann ampara-se nesse conto em estudos fisionômicos correntes na época, tais como o *Sobre fisiognomia* [*Über Physionomik*], de Georg Christoph Lichtenberg. Segundo Robert McFarland,[13] a técnica do primo corresponde ao método de Lichtenberg, que consiste em estudar o exterior

11 PIX, Gunther. Hoffmanns *Poetologie im Spiegel seiner Kunstmärchen. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, op. cit., p. 20.

12 HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia, in: *Contos sinistros*. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 33.

13 MCFARLAND, Robert. *Ein Auge, welches (Un)wirklich(es) schaut. Des Vetters Eckfenster und E. T. A. Hoffmanns Ansichten von Berlin. E .T. A. Hoffmann-Jahrbuch*. Berlin: 2005, v. 13, p. 100.

aparente e, com base nele, chegar ao interior oculto. Recorrendo à criatividade, mas também à racionalidade, o primo subdivide a multidão em tipos e grupos, e analisa todos um a um. Cada elemento interior é abstraído de um indício exterior. A face e o corpo externos tornam-se, assim, transparentes e condutores de mensagens que só o olhar aguçado e treinado pode ler.

Para o narrador e também para o leitor, as indicações do primo servem de treinamento para a percepção de que as coisas que à primeira vista são planas podem se revelar profundas e carregadas de sentido. Nesta narrativa, como no conjunto da obra de Hoffmann, o aspecto visual – a observação e o ver; os olhos; os instrumentos ópticos – são fundamentais. Afinal, narrador e primo olham por uma *janela* e examinam o mercado pelo *binóculo*. Janela e binóculo são fatores emulgentes, que representam o olhar aguçado e certeiro, que se potencializou em seu afã de captar a essência escondida sob a superfície.

Sendo submetido a essa espécie de treinamento, logo o personagem-narrador começa também a olhar de outro modo para o espetáculo humano à sua frente, exercitando-se igualmente na investigação das fisionomias, gestos e vestimentas. Amparados, assim, em dados exclusivamente visuais (percebidos a distância), narrador e primo criam micro-histórias cuja veracidade é firmada em um plano ficcional, o plano da criação literária – em que a imagem é completada com sons, cheiros etc.

Entretanto, em conformidade com os papéis de mestre e pupilo na arte de ver e criar, as falas do primo escritor sempre são mais longas, densas e multifacetadas do que as do primo narrador. A mistura de perspicácia, intuição e criatividade do primo escritor permite que ele "veja" a condição social, mas também a história de vida, os anseios mais íntimos, as alegrias e frustrações que marcaram os indivíduos na praça. Ele tem em vista também o que está sob a superfície. O personagem-narrador é uma figura sensível e culta, mas o primo escritor é a verdadeira "alma" do texto, aquele que capta o real e constrói o tecido artístico.

Com seu papel de artista, o primo escritor fornece importantes pistas para examinarmos certas preocupações do autor com relação à arte e à literatura. O ideal de gênio havia encontrado seu ápice na Alemanha do século XVIII, durante o período do Pré-Romantismo ou "*Sturm und Drang*". Décadas mais tarde, após a derrota de Napoleão (1815) e em pleno período de Restauração, o primo escritor em Hoffmann não é apresentado como um titã rebelde.

Cansado e sem ânimo, ele pode ser visto como reverso do gênio ou como resultado da constatação de que o *Dichter* – o poeta ou escritor – tornou-se um escrivinhador, um simples produtor de mercadoria à venda. Isso, aliás, já vinha sendo percebido

pela intelectualidade da época. A anulação do autor ou a constatação de que sua existência é supérflua pode ser atestada, por exemplo, em uma sátira publicada em 1793 por Jean Paul: *Vida aprazível do mestre-escola Maria Wutz em Auenthal* [*Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*]. O protagonista de Jean Paul, Wutz, é um professor de escola primária tão pobre que não tem meios de adquirir livros. Um dia, cai-lhe nas mãos um catálogo e, inspirando-se na listagem que encontra ali, Wutz escreve *Os bandoleiros*, de Friedrich Schiller, as *Viagens*, de James Cook, e *A crítica da razão pura*, de Kant.

Uma passagem de "A janela de esquina do primo" retoma a preocupação com o reconhecimento do escritor e da arte enquanto criação cultural. Quando o personagem-narrador e o primo escritor avistam uma moça florista na praça, o primo conta um episódio que aconteceu quando ainda tinha saúde e podia andar pelo mercado. Ele conta que certa vez estava por ali e se aproximou daquela mesma vendedora de flores. Para seu espanto, constatou que ela estava sentada entre seus gerânios lendo um livro escrito por ele próprio (que Wulf Segebrecht identificou como sendo *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*[14]). Não resistiu à curiosidade e perguntou sua opinião sobre o texto; a moça se disse encantada com a narrativa e mostrou tamanha familiaridade com a trama, que ficou evidente que ela já o havia lido várias vezes. Lisonjeado e esperando dela uma manifestação de apreço, identificou-se como autor daquele conto de fadas. Qual não foi sua surpresa ao descobrir que a moça não tinha a menor ideia de que os livros, para existirem, necessitam ser *escritos* por alguém. Encabulado, o escritor mudou de assunto, perguntando pelo preço dos cravos. Antes de ele afastar-se às pressas, a moça ainda lhe perguntou se ele havia produzido todos os livros da biblioteca de onde retirara aquele. "Primo, isso é o que eu chamo de castigo à vaidade do autor",[15] comenta o personagem-narrador – frase que nos remete à falência da ideia de um gênio supremo e único que não seja medido por nada além do ímpeto de sua própria chama divina.

Wulf Segebrecht pergunta-se se o episódio com a vendedora de flores não teria base biográfica. Nesse caso, a doença física não seria a única causa de suas dores. E a melancolia do primo pode dar indícios do sofrimento do próprio Hoffmann à época. Assim diz o personagem-narrador:

14 SEGEBRECHT, Wulf in HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werk*, op. cit., p. 893.

15 HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*, op. cit., p. 608.

> As pessoas gostam de ler o que ele escreve, que dizem ser bom e divertido; eu não entendo disso. Acho mais interessante a conversa do primo, e preferia ouvi-lo a lê-lo. Mas justamente esse pendor para escrever trouxe um nefasto infortúnio ao meu pobre primo. Nem mesmo a mais grave das doenças conseguiu deter as ágeis rodas da fantasia que continuam rolando em seu íntimo, sempre criando mais e mais coisas novas. E assim ele sempre me contava toda sorte de agradáveis histórias que inventava a despeito das muitas dores que sentia. No entanto, o caminho que o pensamento precisa percorrer para poder tomar forma no papel fora bloqueado pelo demônio da doença. Tão logo meu primo queria tomar nota não apenas os dedos negavam-lhe o serviço, como a própria ideia tinha escapado e se desvanecido. Isso mergulhava meu primo em uma lúgubre melancolia.[16]

O primo escritor compartilha com outros personagens de Hoffmann o caráter de exceção. Contudo, é importante o fato de que ele se encontra à margem dos eventos do mercado devido à sua doença, não por ser um mineiro visionário (tal como Elis Fröbom de "As minas de Falun"), um anacoreta louco ("O eremita Serapião") ou um viajante sem reflexo no espelho (Erasmus Spikher em "As aventuras da noite de São Silvestre").

Esse primo, que passa os dias ocupado com as alegrias e tristezas vividas no mercado, não parece imbuído do caráter exacerbado e demoníaco de um Kreisler, um Nathanael ou um cavaleiro Gluck. Aliás, em certos aspectos "A janela de esquina do primo" retoma em 1822 elementos da narrativa inaugural "O cavaleiro Gluck", de 1809, mas de forma a invertê-los: não apenas o impetuoso Gluck é contrapartida do frágil primo, como a observação dos tipos urbanos no texto de 1809 é feita, não de longe e por uma janela, mas com o personagem caminhando pelas ruas, frequentando os cafés e sentando-se nos teatros.

A singularidade do artista em "A janela de esquina do primo" fica mais evidente quando o comparamos com figuras de obras anteriores. Em "O vaso de ouro" (1814), por exemplo, o sub-reitor Paulmann diz (a Heerbrand): "Ah, meu prezado escrivão [...] o senhor sempre teve uma tamanha inclinação para a poesia! Quando se é assim, é fácil resvalar para o fantástico e o romanesco".[17] Justamente esse pendor ao fabuloso é o que parece faltar ao primo. Se em "O vaso de ouro" Anselmo mora em Dresden, que por sua vez também é Atlântida, e se em "O quebra-nozes" Marie chega ao reino mágico atravessando um armário de roupas, em "A janela de esquina do

16 Idem, p. 597.

17 HOFFMANN, E. T. A. *Fantasie- und Nachtstücke*, op. cit., p. 188.

primo", ao contrário, o primo não consegue erguer-se de sua poltrona de inválido e a dura realidade do mercado não é suavizada por nenhuma fada Rosabelverde (*O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*).

Essa realidade, é claro, é construída pelo tear do primo – e nesse sentido é tão fabulosa quanto Atlântida. Mas há uma diferença de tom e de direcionamento. É por esse prisma que podemos pensar nesse conto como um texto de transição, que busca novas formas de explorar as possibilidades de representação pela obra literária, mas também se preocupa diretamente com as condições sociais e culturais a sua volta.

Para Johannes Klein, "Aqui [neste conto] fala o realista, não o romântico. [...] 'A janela de esquina do primo' é um exemplo modelar da observação épica e um dos vislumbres mais notáveis que chegaram até nós de um novelista em sua oficina artística".[18]

Trata-se, porém, de um texto que está sob o signo da morte. No entanto, conforme defende Wulf Segebrecht:

> A morte não tem a palavra final – nem na concepção que Hoffmann tem de história, e menos ainda em sua obra literária, pois as próprias representações da nostalgia pela morte sabem-se subordinadas à arte e, por isso mesmo, estão voltadas à vida. Em Hoffmann a morte é tema, nunca objetivo da arte.[19]

Quanto a isso, é importante ter em vista que o primo busca a janela, e quando fala, ou seja, compõe suas histórias, não se ocupa de suas dores, mas da profusão de vidas na praça. O exuberante espetáculo lá fora pode parecer monótono para outros, como inicialmente para o personagem-narrador, mas aos olhos do primo é a mais rica e fértil matéria para alimentar a fantasia e o fazer poético.

Gunther Pix[20] ainda vê em Hoffmann a antecipação do registro pela câmera cinematográfica: tanto no conto quanto em certos filmes, um objeto ou pessoa move-se em uma aglomeração e quase desaparece de vista, mas seu rastro é retomado graças a algum detalhe que havia sido percebido antes – como a cor amarela de um chapéu, por exemplo:

18 KLEIN, Johannes. *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1954, p. 76.

19 SEGEBRECHT, Wulf. *Hoffmanns Todesdarstellungen*. In: *Heterogenität und Integration*: *Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996, p. 116.

20 PIX, Gunther. *Hoffmanns Poetologie im Spiegel seiner Kunstmärchen. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, op. cit., p. 29.

> *Eu*: Ai, como o calcinante ponto amarelo rasga a multidão. Agora ela [a mulher] já chegou perto da igreja… Agora ela está barganhando por algo em uma das barracas… Agora se afastou… Oh, céus! Eu a perdi… Não, lá adiante ela voltou a aparecer… Lá junto às galinhas e patos… Pegou um ganso depenado… Ela o está apalpando com dedos de especialista…[21]

Nesse trecho vemos a rapidez e fugacidade do movimento agindo no sentido de interferir na observação da personagem pelo narrador. Mais do que realismo, Hoffmann já traça uma linha que aponta para o Impressionismo – parecendo prenunciar o que será realizado em telas como *Les coquelicots à Argentuil* [As papoulas em Argenteuil] (1873), de Claude Monet – em que duas figuras atravessam um campo de papoulas, desaparecendo de vista e retornando mais adiante. Na tela de Monet e no conto de Hoffmann cristaliza-se o caráter palpitante e vaporoso da impressão que se forma e desvanece segundo a segundo.

A despeito de sua aparente singeleza, "A janela de esquina do primo" é um texto de grande riqueza e complexidade, hoje considerado uma das obras mestras de Hoffmann. Não é de surpreender, portanto, que também tenha fertilizado muitas outras imaginações. Basta lembrarmos do conto "O homem da multidão" [*The man of the crowd*], de E. A. Poe, ou do filme *A janela indiscreta*, dirigido por Alfred Hitchcock.

Karin Volobuef é docente da UNESP-Araraquara desde 1992. É autora do livro *Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil* (UNESP) e de artigos publicados em periódicos como *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* (Erich Schmidt Verlag), *Pandaemonium Germanicum* (USP/Humanitas), *Revista Letras* (UFPR), *Itinerários* (UNESP), *Contexto* (UFES), *Signótica* (UFG). Traduziu narrativas de E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Friedrich de La Motte-Fouqué.

21 HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*, op. cit., p. 600.

A forma e o infinito, de Diderot a Baudelaire

Marcelo Jacques de Moraes

Resumo: A noção de *infinito* em Baudelaire remete à vocação de uma coisa para intensificar-se, isto é, para alterar-se e transformar-se em si mesma pela mediação de uma forma. A partir daí, pretendo discutir a importância do infinito baudelairiano para pensar como a forma estética encena sua própria historicidade. A questão é trabalhada em contraponto com a reflexão estética de Diderot. **Palavras-chave:** Baudelaire, Diderot, infinito.

Abstract: *Baudelaire's notion of* infinity *refers to experience's propensity to intensify itself, that is, to alter and transform itself in itself through the mediation of form. From there I intend to think about the importance of the Baudelairian infinity as a means to discuss the relationship between experience and the aesthetical form, and the way the latter enacts its own historicity. In the paper, the Baudelairian infinity is contrasted with Diderot's reflection on aesthetics.*
Keywords: *Baudelaire, Diderot, infinity.*

Para empreender esta breve reflexão sobre "A forma e o infinito, de Diderot e Baudelaire", parto de uma perspectiva conceitual que, no âmbito da reflexão histórica, implica necessariamente uma perspectiva anacrônica.

Em primeiro lugar, nada se afirma como totalidade idêntica a si mesma por si só, em sua solidão material, instantânea. O próprio reconhecimento de uma coisa como tal, que permite, aliás, que seja concebida como forma autônoma, deriva de uma operação de distanciamento, de construção de um lugar-entre, lugar entre o que, dessa coisa, se mostra e a predicação com que é mostrada. Ou seja: uma coisa só vem a ser ela própria na aproximação com outra coisa, aproximação que a torna simultaneamente igual a e diferente de si própria: só se reconhece *um* pela mediação de *outro*, e essa *alteridade* constitutiva de toda identidade não permite que uma coisa persevere em sua unidade consigo mesma. Pois essa dimensão relacional da identidade não implica apenas remissão ininterrupta, em via de mão dupla, da coisa uma à coisa outra com que ela se diz, ela implica também uma espécie de *proximidade distante*, de *estranha familiaridade* entre o mesmo e o outro, lugar que virtualiza a um só tempo o sentido e sua suspensão: lugar de *passagem* e de *impasse*.

Assim, para irmos rápido, todo esse processo implica que cada forma, ao ser apresentada como tal, em sua tensão, em seu índice de heterogeneidade constitutivo, se atualiza ao mesmo tempo em que se inscreve virtualmente na história e se projeta virtualmente no futuro, potencializando-se, então, como "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos".[1]

Não é o caso de desenvolver essa perspectiva aqui, mas, como se verá, algo dela se depreenderá da leitura que esboçarei aqui de Diderot e Baudelaire.

Em Baudelaire, para chamar de imediato um deles, a noção de *infinito* remete justamente à vocação de uma coisa de aproximar-se mais de si mesma por meio da *correspondência* com seus outros, o que se potencializa, justamente, por meio de sua apresentação estética: de sua *mise-en-forme*, que é sempre *mise-en-correspondance*… Nas palavras de Michel Deguy, poeta e ensaísta contemporâneo que é grande leitor de Baudelaire: "[…] infinitizar é redobrar de intensidade; tornar-se mais o mesmo; por meio da *correspondência*, uma relação recontraída, reatada, com seu outro, ou comparação. Há perfumes frescos-como-carnes-de-crianças".[2]

1 DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000, p. 16.

2 "[…] *infinitiser, c'est redoubler d'intensité; devenir plus le même; par la correspondance, une relation recontractée, renouée, avec son autre, ou comparaison. Il est des parfums frais-comme-des-chairs-d'enfants*." Quando não

Infinitizar é, pois, pôr em ação a virtualidade de tudo o que há de *intensificar*-se, isto é, de transformar-se em si mesmo e, ao mesmo tempo, alterar-se pela mediação de uma linguagem, de uma *forma*, justamente, afirmando-se e dispondo-se assim como *unidade* – "*uma tenebrosa e profunda unidade*", dirá Baudelaire.[3] Trabalho infinito que projeta o *presente* de onde sempre se fala – e que inarredavelmente também se fala por meio dessa forma –, trabalho que projeta o presente no tempo por vir de sua metamorfose… E que assim aponta também, e antes de tudo, para a infinita *espessura formal* desse presente, jamais apreensível em sua totalidade imperfeita (já que, encontrando-se sempre em estado de *esboço*,[4] como veremos, jamais se *perfaz*). Assim, o presente tornado passado sob a mediação de uma forma jamais se consuma, encontra-se em permanente metamorfose ou formação (flerto aqui com o sentido freudiano do termo, que implica justamente a temporalidade complexa sempre em questão…) – em permanente intensificação, espessamento, infinitização. Daí a expressão ambígua, paradoxal, que encontramos em *O pintor da vida moderna*:[5] "a memória do presente".[6]

Para Baudelaire, portanto, o infinito não se reduz, como em certa tradição que se consolida para os contemporâneos do poeta, a uma aproximação do verdadeiro na linha do tempo, conforme o sentido que lhe dava a ideologia do progresso, tão pregnante nesta segunda metade do século XIX, e segundo a qual o conhecimento era um processo cumulativo e o mundo estava em desenvolvimento constante na direção das luzes, no rumo de um futuro cada vez mais pleno. O infinito implica antes essa espessura virtual a toda experiência do presente, e que a *imaginação* deve materializar em uma forma. Para Baudelaire, cabe especialmente à arte abrir esse infinito, permitir que o presente funcione como multiplicador de sentidos complexos e imprevisíveis, que, ao se materializarem em formas, possam, por sua vez, disseminar-se, permitindo trazer ao presente atual esse presente tornado passado em sua "qualidade essencial de presente": como memória, justamente, e como memória impura, exatamente por sua infinita espessura…

houver outra referência, a tradução das passagens citadas é minha. DEGUY, Michel. *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris: Hachette, 1986, p. 36-7.

3 "[…] *une ténébreuse et profonde unité*." BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 114-5.

4 Sabe-se a importância que Baudelaire vai dar ao esboço. Cf. particularmente a seção "*L'art mnémonique*", em *Le peintre de la vie moderne* (*Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p. 555-6).

5 Idem, p. 554.

6 Que devemos ler nos dois sentidos que o duplo genitivo permite.

Pois o infinito baudelairiano não é um infinito linear, um infinito que se definiria simplesmente pela negação do finito pertencente ao presente, cuja realização residiria sempre no futuro. Ao contrário, o infinito baudelairiano se manifesta na irremissível impureza de tudo o que há, em sua vocação para a estranheza, para a alteridade, no que poderíamos chamar de a carne viva do real. Para dar um exemplo bastante conhecido, eu poderia citar o poema "Uma carniça", no qual, descrevendo em detalhes "uma carniça infame" em seu processo de putrefação, o poeta põe em cena a multiplicação na decomposição, a fecundidade na corrupção, o movimento na imobilidade, o infinito no finito; em suma, a metamorfose – isto é, a vida, no sentido mais pleno da palavra – na morte. E essa multiplicidade irredutível, paradoxalmente, encontra-se a ponto de se deixar apreender num quadro:

> As formas se apagavam e nada mais eram senão um sonho,
> Um esboço, lento de vir,
> Sobre a tela esquecida, e que o artista acaba
> Apenas pela lembrança.
>
> *Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,*
> *Une ébauche lente à venir,*
> *Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève*
> *Seulement par le souvenir.*[7]

É interessante notar como o poeta, narrando a metamorfose das formas reais em formas "sobre tela", faz da arte o lugar em que a metamorfose é apreendida como tal, isto é, como tensão irresoluta entre o mesmo e o outro. Experiência cujo sentido é fato de "lembrança", de memória, justamente, mais do que de percepção. De toda maneira, a forma estética mostra que o instante não se encerra em si mesmo como queria, em seus primórdios, a fotografia, esta outra ilusão de posteridade que seria demolida menos de um século mais tarde. Nada o exprime melhor do que estes versos citados que, encenando o tempo da metamorfose das formas da carniça, prolongado ao infinito pelo imperfeito do verbo, desconcertam qualquer confinamento temporal, qualquer identidade do instante: "*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,/ Une ébauche lente à venir…*". A forma estética definida pela metamorfose explicita-se, assim, como a apreensão deste instante paradoxalmente espesso, em

7 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, op. cit., p. 174-5.

que o passado ainda não se dissolveu e em que o futuro já se destaca (ao contrário do presente vazio do romântico Musset, por exemplo, para quem o passado já não existe mais e o futuro ainda não existe…). Nesse sentido, a forma estética constitui a explicitação da incontornável vocação da matéria do presente para a expansão – "a expansão das coisas infinitas" de que fala o soneto "Correspondências".[8] É, pois, na e pela *mise-en-forme* da metamorfose em ação do presente que o infinito se desvela como possibilidade de um presente que não cessa de se desfazer e se refazer. Que precisa desfazer-se, para, paradoxalmente, se constituir. Que só se torna pensável na qualidade de experiência como construção – de memória…

A noção de infinito já se impunha, contudo, à discussão estética francesa desde o Iluminismo, particularmente com a reflexão estética de Diderot. Mas se a obra do escritor-filósofo-enciclopedista do século XVIII permite conceber a noção de presente como puro lugar de passagem, lugar em que contingências historicamente produzidas se encontram em permanente dissolução em prol do devir, da alteridade – o mundo que nos cerca seria, pois, um mundo de formas em sucessão –, ela não explicita essa sua *infinita espessura* (ainda que, na perspectiva anacrônica que contamina nosso olhar retroativo, não possamos não vê-la em latência: assim, colocando-a aqui em *correspondência* com esse seu outro que é a obra de Baudelaire, *espessaremos* um pouco alguns aspectos da obra de ambos).

* * *

Voltemos, pois, ao século XVIII. Como sabemos todos, trata-se fundamentalmente de um século de crise. Num mundo cada vez mais cosmopolita e consciente de sua própria historicidade, em que já não mais se controlam totalmente opiniões e consciências, começa a firmar-se o sujeito autônomo moderno, este sujeito pretensamente esclarecido que pretende recusar todo e qualquer conhecimento que não tenha obtido por si próprio, que aspira a excluir-se da ordem social vigente para nela mais vigorosamente intervir.

Nesse sentido, um dos aspectos mais importantes do Iluminismo do século XVIII foi o de tentar sistematizar e propagar a perspectiva crítica do conhecimento em meio ao processo cada vez mais dispersivo e cada vez mais sôfrego de assimilação da infinitude heterogênea do mundo. Tal voracidade pode ser ilustrada pela proliferação de imagens no processo de apropriação do mundo: pinta-se, desenha-se e grava-se na ambição de catalogar todo o universo visível. Essas imagens, que visam ao conhecimento, buscam,

8 "*l'expansion des choses infinies*." Idem.

contudo, de acordo com a tradição herdada do Renascimento, o genérico, o modelo ideal, descartando o detalhe específico, individual, que elas pensam como desvio.

Mas a reflexão crítica dos iluministas acabou por colocar em dúvida essa ideia tão cara ao pensamento clássico de uma natureza equilibrada, modelar, perfectível por sua própria vocação. Dúvida que Jean Starobinski, emprestando sua voz ao homem do século XVIII, formula nos seguintes termos: "E se não houvesse abstrato da natureza? Se a natureza fosse o concreto e nada além do concreto?".[9]

Em face de uma tradição que queria ver na natureza a tendência à regularidade e à perfeição, Diderot se destacará, em particular, por contrapor seu poder de variação, de divergência, de fermentação, de individuação. A ideia de natureza e a necessidade do recolhimento à Rousseau devem, pois, ser pensadas como a possibilidade de legitimar a crítica aos valores da cultura, ao saber constituído e compartilhado pelos contemporâneos, e não como algo da ordem de uma nostalgia concreta em relação à suposta harmonia de uma sociedade primitiva etc.[10]

É associado a essa vocação crítica que o conceito de gênio será apresentado na *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert como um dom natural, que, no caso específico das artes, o ensino acadêmico, por definição prescritivo, só podia inibir.

E ainda que a concepção de gênio de Diderot se transforme ao longo de suas obras, algo se mantém constante: mais do que sua vocação demiúrgica, que viria a prevalecer numa certa tradição romântica, o que caracteriza o gênio é a perspectiva crítica em relação ao senso comum, a qual, no limite, põe em questão o poder institucional e político que perpetua a transmissão tradicional de valores – papel que, na França do século XVIII, no campo das artes plásticas, é exercido pela Academia de pintura e escultura. Aliás, parece-me que já é possível inferir em Diderot a consciência moderna – de que Baudelaire seria o grande disseminador quase um século mais tarde – que concebe o artista como uma espécie de testemunha de seu presente ou, mais do que isso, como aquele que produz um olhar sobre esse presente, um olhar que ao mesmo tempo o afirma e dele destoa. Um exemplo: em seu Salão de 1765, Diderot exorta os jovens pintores para que deixem de imitar as obras do Louvre para alcançar o espaço público e observar a história em movimento:

9 STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1994, p. 117-8.

10 Como diz Luc Ferry, "o estado de natureza só foi inventado pelos filósofos com uma preocupação crítica que já anuncia o gesto revolucionário: trata-se, antes de mais nada, não de uma reconstrução fantasmática …[…], mas sim precisamente de uma hipótese fictícia sem a qual a legitimidade do poder, ocultada que está pelo reino da tradição que sempre a declara já resolvida, não poderia sequer ser levantada". (FERRY, Luc. *Homo Aestheticus:* a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, p. 34).

> Meus amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonai essa oficina de *maneira*. [...] Buscai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e obtereis ideias precisas sobre o movimento real das ações e da vida.[11]

E se, para o crítico de arte que é Diderot, é possível conceber um modelo ideal derivado do modelo mental de uma época, o destino desse modelo, evidentemente, é o de, ao fixar-se, desvanecer-se pela ação do gênio, ou corromper-se, pela imitação servil... Daí a invocação de Diderot neste mesmo texto ao estado de barbárie, mostrando uma vez mais que a recusa da civilização é menos a possibilidade de retorno a uma vida mais simples e feliz do que a condição da crítica do estado presente – essencialmente histórico – da natureza humana. Ele termina a passagem em questão dizendo justamente que "o retorno ao estado de barbárie" é

> [...] a única condição para que os homens convencidos de sua ignorância possam decidir-se pela lentidão do tateamento; os outros permanecem medíocres precisamente porque nascem, por assim dizer, sábios. Servis, e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam, estudam a natureza como perfeita, e não como perfectível.[12]

Estamos, portanto, diante de um mundo virtual, aberto, mundo dos possíveis, com vocação para a alteridade. Como diz o filósofo: "Certas vezes, a incredulidade é o vício de um tolo e a credulidade o defeito de um homem de espírito. O homem de espírito vê longe, *na imensidão dos possíveis*; o tolo não vê como possível senão o que é".[13]
É essa natureza mutante da matéria viva – e não uma essência metafísica qualquer, que residiria para além da aparência sensível das coisas –, é essa tensão mutante,

11 "*Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là? Deux ans. Eh bien! C'est plus qu'il ne faut. Laissz-moi cette boutique de manière.* [...]. *Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie.*" DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Dunod, 1994, p. 671.

12 "[...] *la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible.*" Idem. *Ruines et Paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995, p. 69-71.

13 (Grifo meu.) "*L'incrédulité est quelquefois le vice d'un sot, et la crédulité le défaut d'un homme d'esprit. L'homme d'esprit voit de loin dans l'immensité des possibles; le sot ne voit guère de possible que ce qui est.*" Idem. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Garnier, 1961, p. 28.

diríamos nós, que a engenhosidade humana, encarnada, por exemplo, pelo ceticismo inventivo de um escritor como Diderot, é essa tensão que se deve imitar e materializar através de formas.

Mas é na interação – ou, melhor dizendo, no embate – permanente com o outro – mais do que numa interioridade relativamente inefável – que a perfectibilidade humana encontra sua expressão mais plena. E aí o filósofo deixa novamente de ser precursor de um certo romantismo. Pois o ceticismo de Diderot em relação à linguagem parece levar, não a um subjetivismo inescapável, mas à legitimação da palavra do outro como ponto de partida de um diálogo que não cessa de recomeçar. Como filósofo e como crítico, o escritor incorpora a linguagem do outro à sua (nesse sentido o projeto da *Enciclopédia*, em sua realização, permanece emblemático), problematizando-a, ao passo que, como ficcionista – notadamente em *Jacques o fatalista*[14] –, encena tal processo de incorporação.

Mas é também fundamental notar que o escritor parecia já intuir que o grande obstáculo a seu trabalho de enciclopedista não residia tanto nas diferenças de visão de seus colaboradores quanto na própria natureza da linguagem. Em vez de mediar a aproximação de um real supostamente inteligível através do estabelecimento de conceitos e representações estáveis e claramente remissíveis a outros conceitos e representações, a linguagem parece adiar a aquisição de certezas filosóficas ou práticas. Estas, de fato, não cessam de se perder no redemunho dos artigos e das pranchas da *Enciclopédia*:

> Vimos, à medida que trabalhávamos, a matéria estender-se, a nomenclatura obscurecer-se [...] e os numerosos desvios de um labirinto inextricável se complicando cada vez mais. Vimos o quanto custava para nos assegurarmos de que as mesmas coisas eram as mesmas e quanto, também, para nos assegurarmos de que outras que pareciam diferentes não eram diferentes.[15]

14 Abordei o tema a partir do romance no artigo "O grande pergaminho de Diderot e o poder da linguagem". *Sofia*. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, ano VII, n. 8, 2001.2.

15 "*Nous avons vu, à mesure que nous travaillions, la matière s'étendre, la nomenclature s'obscurcir,* [...] *et les détours nombreux d'un labyrinthe inextricable se compliquer de plus en plus. Nous avons vu combien il en coûtait pour s'assurer que les mêmes choses étaient les mêmes, et combien, pour s'assurer que d'autres qui paraissaient très différentes n'étaient pas différentes.*" DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome II. Textes choisis et présentés par Alain Pons. Paris: Flammarion, 1986.

Assim, se a potência da linguagem era, a princípio, uma potência de concentração de sentidos – a *Enciclopédia*, nesse sentido, é mais uma vez exemplar: todo o conhecimento, de A a Z, numa única obra –, ela se tornava antes, aos olhos de Diderot, uma potência de dispersão – e de disseminação – de sentidos, que produzia formas instáveis, lugares de passagem e de impasse, para retomar os termos do início…

Desse modo, a "verdadeira *Enciclopédia*", em última instância, não poderia ser senão um texto por escrever, esse texto que, em *Jacques o fatalista*, é encarnado pelo grande metatexto "escrito lá em cima", para retomar o bordão do "grande pergaminho", de que Jacques se serve para apontar o imponderável do sentido de tudo o que se apresenta, seu eterno estado de devir. Como diz o valete, logo no início do romance:

> […] não sabemos o que está escrito lá em cima, não sabemos o que queremos, nem o que fazemos; não sabemos se seguimos nossa fantasia que se chama razão ou se seguimos nossa razão que, frequentemente, é somente uma fantasia perigosa que ora termina bem, ora termina mal.[16]

Recordemos, antes de voltar rapidamente a Baudelaire para concluir, a célebre conclusão dos *Éléments de physiologie*, um dos últimos textos do escritor: "O que percebo? Formas? Formas e mais o quê? Formas. Ignoro a coisa. Passamos por entre sombras, sombras nós mesmos para os outros e para nós".[17]

Bem, para concluir retomando a perspectiva propriamente baudelairiana do infinito, poderíamos confrontar essa transitoriedade cega e irreversível concebida por Diderot (com muitas ambiguidades, como tentei apontar) – modalidade do infinito linear que se opõe a uma modalidade teleológica, finalista, de que é tributária uma visão clássica da história –, poderíamos confrontá-la à *passante* de *As flores do mal*, célebre encarnação poética da eterna transitoriedade do belo, tal como este é definido pelo poeta em *O pintor da vida moderna*.[18] Pois se não há nada além do transitório, do efêmero – das "sombras" –, o que é eterno é a potência de metamorfose, e toda forma

16 "[…] *faute de savoir ce qui est écrit là-haut, on ne sait ni ce qu'on veut ni ce qu'on fait, et qu'on suit sa fantaisie qu'on appelle raison, ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien, tantôt mal.*" DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris: Librairie Générale Française, 1972, p. 22.

17 "*Qu'aperçois-je? Des formes? Des formes et quoi encore? Des formes. J'ignore la chose. Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres et pour nous.*" DIDEROT, Denis. *Éléments de physiologie*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1964, p. 307-8.

18 BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne. Oeuvres complètes*, op. cit., p. 553.

estética que persevera como tal não é outra coisa senão um resto, um dejeto de luxo desse infinito processo de infinitização.

Talvez seja possível dizer que, para Baudelaire, se essa "coisa" que Diderot "ignora" por trás das formas que não cessam de se dissolver com suas próprias contingências, que se essa coisa se infinitiza, na iminência de seu desaparecimento, é por meio deste seu outro, deste seu resto que é justamente a forma estética. Como o ilustra essa espécie de eco tenaz dos famosos versos do poeta à *passante* apenas entrevista e já desaparecida na multidão, versos que celebram um amor e um presente que não cessam de não se consumar:

> Um raio… e depois a noite! – Fugitiva beleza
> Cujo olhar me fez subitamente renascer,
> Não te verei mais senão na eternidade?
>
> Em outro lugar, longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
> Pois ignoro para onde foges, não sabes para onde vou,
> Ó tu que eu teria amado, ó tu que o sabias!
>
> *Un éclair… puis la nuit! – Fugitive beauté*
> *Dont le regard m'a fait soudainement renaître,*
> *Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*
>
> *Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!*
> *Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,*
> *O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!*[19]

Em diálogo com esse poema, diz o ensaísta André Hirt, num longo texto sobre Baudelaire: "Assim o Moderno é movimento. Baudelaire busca uma figura e encontra apenas o movimento tremido da forma na passagem. Pois a forma, diferentemente da figura, é *passagem*".[20]

Interessa-me especialmente aqui esse "movimento tremido da forma na passagem". Pois, a cada vez que se busca a figura na forma, o que se encontra é o movimento: o presente se querendo mais espesso, mais ele mesmo, mais próximo da "vitalidade uni-

19 Idem. *As flores do mal*, op. cit., p. 344-5.

20 HIRT, André. *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*. Paris: Kimé, 2000, p. 194-5.

versal", mas sempre em diferendo com o infinito real da experiência – sua espessura.

O que se encontra, como bem sabe o escultor Idéolus na busca de sua escultura, é sempre a *des-figura*: "… sempre, ainda mármore…",[21] implicando a consciência de que a forma é sempre, ainda, passagem, sempre um disfarce – um *esboço* – do infinito, de que há sempre, memória virtual, uma *espessura formal* a espreitar-lhe os contornos. Razão pela qual a arte, desde o romantismo, primaria cada vez mais inarredavelmente pelo inacabamento, não como recusa da experiência do real, mas como procedimento que visa a seu (re)conhecimento como finito-infinito. O que, na leitura, por vir, implicará necessariamente a remontagem anacrônica…

Mas prefiro terminar com uma das belas imagens baudelairianas da forma do infinito: a do "infinito diminutivo", colhida em *Meu coração desnudado*:

> Por que o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável? Porque o mar oferece a um só tempo a ideia da imensidão e do movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis um infinito diminutivo. O que importa se ele basta para sugerir a ideia do infinito total?[22]

Marcelo Jacques de Moraes é professor de Literatura Francesa da UFRJ e pesquisador do CNPq. Tem doutorado em Letras Neolatinas (UFRJ) e pós-doutorado em Literatura Francesa (Paris 8). Tem artigos publicados em livros e periódicos no Brasil e no exterior.

21 Idem, p. 469.

22 "*Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total?*" Idem, p. 636. André Hirt (*Baudelaire. L'exposition de la poésie*. Paris: Kimé, 1998) e Michel Deguy (*Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris: Hachette, 1986) fazem alusão a essa passagem.

Entre “o Romantismo tão gasto e o Realismo tão vasto”: os *tableaux* de Joaquim Serra e o ecletismo

Vagner Camilo

Resumo: Este ensaio detem-se numa parcela da poesia de um nome hoje praticamente ignorado na tradição literária brasileira: Joaquim Serra (1838-88). Dono de extensa produção, o maranhense foi importante jornalista, político, grande publicista ligado à imprensa abolicionista, dramaturgo e poeta. Como poeta, embora tenha também composto versos em diálogo com as tendências dominantes na lírica romântica, Serra teve seu nome associado a um gênero de poesia ruralista ou sertanista, que surgiu no quadro dessa mesma geração romântica. Mas aqui, o que interessa da produção poética de Serra não são os quadros rústicos e sim os *tableaux* urbanos marcados pelo registro humorístico na caracterização de cenas e tipos, e concebidos em intenso diálogo com o teatro, numa mescla ou fusão de gêneros que, graças ao salvo-conduto do romantismo, explorou em outros tantos momentos de sua obra. **Palavras-chave:** Joaquim Serra, humor romântico, mistura de gêneros.

Abstract: *This paper proposes a brief commentary about a part of the poetry of a name now virtually ignored in the Brazilian literary tradition: Joaquim Serra (1838-88). Creator of a extensive body of work which is widely forgotten, the author born in the state of Maranhão was also an important journalist, politician, a great political writer linked to the abolitionist press, playwright and poet. As a poet, although having also created verses in dialog with the predominant tendencies in romantic literature, Serra became associated with a ruralist or “sertanista” genre of poetry, which surfaced inside this same romantic generation. Herein, what strikes most about Serra’s poetry work aren’t the rustic pictures but the urban tableaux with a humorous registry of the characterization of scenes and types, and conceived in a intense dialog with the theatre, in a mixture or fusion of genres which, thanks to the safe conduct of the Romanticism, he explored in several other moments in his works.* ***Keywords:*** *Joaquim Serra, romantic mood, fusion of genres.*

Dono de extensa produção em prosa e verso, hoje praticamente ignorada, o maranhense Joaquim Maria Serra Sobrinho (1838-88) foi importante jornalista e político, seguindo, ao que parece, as pegadas do pai, Leonel Joaquim Serra, que também militara na política e no jornalismo maranhense, redigindo periódicos como *O Cometa* (1835) e a *Crônica dos Cronistas* (1838). Formado em humanidades, o filho foi ainda professor de gramática e literatura no Liceu Maranhense, escritor, teatrólogo e poeta. Isso sem esquecer sua incursão pela política, como secretário de governo da Paraíba (1864-7) e deputado geral por sua província natal (1878-81).

Passando brevemente para suas funções de maior projeção, sua atividade como jornalista se iniciou muito cedo, com a publicação dos primeiros escritos (1858-60) no *Publicador Maranhense*, folha oficial, política, literária e comercial fundada em 1842 por João Francisco Lisboa e redigida, desde 1856, por Sotero dos Reis.[1] Em 1862, Serra fundou com alguns amigos o jornal *A Coalição* (sic), em substituição ao hebdomadário *Ordem e Progresso* (criado em janeiro do ano anterior), ambos órgãos do partido progressista (produto da liga entre liberais e conservadores). Cessada a publicação de *A Coalição* quatro anos depois, Serra fundou, em 1867, o *Semanário Maranhense*, revista literária que, no ano seguinte, parou de circular. Em 1883, legou um livro que inventariava o jornalismo de sua Atenas brasileira, sabidamente terra de grandes publicistas como o autor do *Jornal de Timon*. O livro *Sessenta anos de jornalismo – a imprensa do Maranhão, 1820-80* teve repercussão imediata, suscitando uma segunda edição naquele mesmo ano. Com a mudança em 1868 para a Corte – onde já estivera, entre 1854 e 1858, com o intuito de ingressar na Escola Militar, carreira logo abandonada –, Serra se projetou como o cronista empenhado de "Argueiros e Cavaleiros" e "Tópicos do Dia", de *O País*, e dos "Folhetins Hebdomadários" da *Gazeta de Notícias*.

Na verdade, ele já fora apresentado literariamente à Corte antes, por Machado de Assis, numa das crônicas do *Diário do Rio de Janeiro* (de 24 de outubro de 1864). Mas só quando fixou residência definitiva na Corte Serra fez carreira admirável no mundo do jornalismo, chegando a ocupar o cargo de diretor do *Diário Oficial*

1 Para a composição deste pequeno retrato intelectual, valho-me das seguintes fontes: BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Conselho Federal de Cultura, 1870, v. 4 (fonte obrigatória dos demais); a biografia constante do site da Academia Brasileira de Letras; o discurso de posse de Olegário Mariano (que ocupou a mesma cadeira de José do Patrocínio, quem, aliás, elegeu Serra por patrono), além de informações colhidas em Machado de Assis e Joaquim Nabuco, referidos adiante. No que tange especificamente à sua trajetória como jornalista, valho-me do que o próprio Joaquim Serra registra, sob o pseudônimo de Ignotus, em seu *Sessenta annos de jornalismo: a imprensa no Maranhão (1820-1880)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Faro & Lino Editores, 1883.

(1878-82), do qual, com dignidade, se exonerou por divergir do gabinete liberal de janeiro de 1882.

Sua trajetória como publicista foi marcada pela intensa campanha abolicionista e pela tenacidade com que combateu o escravagismo autoritário que se escorava em argumentos de uma absurda lógica econômico-política, incessantemente rebatidos por Serra, para quem nenhum Império poderia, com honestidade, assentar suas bases sobre tamanha ignomínia. Em passagem de *Sessenta anos de jornalismo*, depois de destacar o fato de haver sido a imprensa maranhense uma das mais ardentes e antecipadas na propaganda abolicionista, tendo à frente João Francisco Lisboa, Serra criticava as concessões revoltantes feitas à escravidão por falsos filantropos que, ao compararem a condição do escravo brasileiro com a do faminto operário europeu, conseguiam cinicamente ver mais vantagens na daquele que na deste, defendendo, assim, a manutenção do *status quo*.[2]

Serra que, segundo André Rebouças, foi o publicista que mais escreveu contra os escravocratas, fundou e dirigiu ainda os periódicos *A Reforma* e *A Folha Nova*. Sobre sua contribuição, anos a fio, para o primeiro periódico – no qual colaboraram nomes de destaque da política nacional e da administração pública, como Francisco Octaviano, Tavares Bastos, Afonso Celso, Rodrigo Otávio e José Cesário de Faria Alvim –, afirmou Joaquim Nabuco que Serra foi a vida do jornalismo liberal e o criador da moderna imprensa política, pela dedicação heroica e pelo sacrifício à causa abolicionista. Serra assumiu, ainda, o periódico *O Abolicionista*, órgão da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, do qual foram estampados apenas quatro números entre 1880 e 1881. De formato pequeno, não declarava quem compunha seu corpo editorial (para evitar expor seus integrantes) e não trazia anúncios, uma vez que nem comerciantes, nem industriais desejavam associar seus nomes a esse tipo de publicação.

O mesmo ano que assistiu à Abolição em 13 de maio testemunhou, poucos meses depois, a morte do grande publicista, como trataria de assinalar, alguns dias após seu sepultamento, Machado de Assis: "feita a abolição, desabrochada a flor, morria ele"... Vale a reprodução de parte do retrato traçado pelo autor de *Esaú e Jacó*, no qual, além da atuação como publicista abolicionista, destaca ainda certa particularidade da produção poética do maranhense que muito interessa aqui: o *humor*.

2 SERRA, Joaquim. *Sessenta anos de jornalismo – a imprensa do Maranhão, 1820-1880*. Op. cit., p. 150.

Era modesto até à reclusão absoluta. Suas ideias saíam todas endossadas por pseudônimos. Eram como moedas de ouro, sem efígie, com o próprio e único valor do metal. Daí o fenômeno observado ainda este ano. Quando chegou o dia da vitória abolicionista, todos os seus valentes companheiros de batalha citaram gloriosamente o nome de Joaquim Serra entre os discípulos da primeira hora, entre os mais estrênuos, fortes e devotados; mas a multidão não o repetiu [,] não o conhecia. Ela, que nunca desaprendeu de aclamar e agradecer os benefícios, não sabia nada do homem que, no momento em que a nação inteira celebrava o grande ato, recolhia-se satisfeito ao seio da família. Tendo ajudado a soletrar a liberdade, Joaquim Serra ia continuar a ler o amor aos que lhe ensinavam todos os dias a consolação.

Mas eu vou além. Creio que Joaquim Serra era principalmente um artista. Amava a justiça e a liberdade, pela razão de amar também a arquitrave e a coluna, por uma necessidade de estética social. Onde outros podiam ver artigos de programa, intuitos partidários, revolução econômica, Joaquim Serra via uma retificação e um complemento; e, porque era bom e punha em tudo a sua alma inteira, pugnou pela correção da ordem pública, cheio daquela tenacidade silenciosa, se assim se pode dizer, de um escritor de todos os dias, intrépido e generoso, sem pavor e sem reproche.

Não importa, pois, que os destinos políticos de Joaquim Serra hajam desmentido dos seus méritos pessoais. A história destes últimos anos lhe dará um couto luminoso. Outrossim, recolherá mais de uma amostra daquele estilo tão dele, feito de simplicidade e sagacidade, correntio, franco, fácil, jovial, sem afetação nem reticências. Não era o *humour* de Swift, que não sorri, sequer. Ao contrário, o nosso querido morto ria largamente, ria como Voltaire, com a mesma graça transparente e fina, e sem o fel de umas frases nem a vingança cruel de outras, que compõem a ironia do velho filósofo.[3]

O excerto é interessante por mais de um motivo, entre os quais o de iluminar não só a forma de comicidade característica dos escritos de Serra, mas, por contraste, do próprio *sense of humour* machadiano. Para o escopo deste ensaio, interessa só o humorismo do primeiro, do qual tratarei mais adiante. Sigo, ainda, traçando o perfil intelectual e literário do poeta maranhense.

3 ASSIS, Machado de. Joaquim Serra. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1888. Texto-fonte: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994.

Acercando-se do domínio do literário, Serra enveredou pela dramaturgia, estimulado pela inauguração da Ópera Nacional do Rio de Janeiro, que, segundo ele, causou verdadeira "hidrofobia patriótica", dado o "açodamento com que nos atiramos desapiedados sobre o papel, a fazer libretos para as partituras nacionais".[4] Julgando que "o gênero espanhol das *zurzuellas*" fosse "o mais próprio para o nosso teatro",[5] compôs a ópera-cômica *Quem tem boca vai a Roma*, que não chegou, todavia, ao palco porque censurada pelo Conservatório Dramático, com a alegação de inconveniência devido à imagem depreciativa da Igreja e de seus representantes. Serra publicou os pareceres dos censores (datados de 1857) na edição impressa da peça, logo depois do prefácio endereçado ao dr. Raimundo A. de Carvalho Filgueiras, em que argumenta contra a pecha de imoral, estabelecendo comparações significativas com outras tantas representações cômicas da figura do religioso, sobretudo na tradição local:

> Mas, se por um lado as expressões animadoras do Conservatório satisfizeram o meu orgulho de autor (nobre ambição, como és apreciável nos anões!) [,] pelo outro lado doía-me a injustiça do Conservatório, que, licenciando a *Tia Bazu*, *Bodas de Merluchet* e outras produções decotadas demais achava vislumbres de desonestidade nos meus humildes lapsos de lápis.
>
> Quero que por conveniências, que respeito, não se apresentasse em cena um grosso Franciscano, desses pintados pelo Bocage e Álvares de Azevedo, concordo em parte; mas a essa inconveniência unir-se a pecha de imoral, é que eu não podia tragar.
>
> O Frei Gil do *Antônio José*, o *Noviço* da comédia do Pena e o próprio *Tartufo* de Molière aí estavam para me autorizar a exibição pública de um fradalhão de bom quilate; mas admitindo que a sátira nesses casos possa pecar por muito genérica e ter seus laivos de impiedade, eu concordaria em tudo com o *Conservatório* menos com a pouca decência de meu trabalho, pautado pelo mote de José de Alencar– *fazer rir sem fazer corar*.[6]

4 SERRA, Joaquim. *Quem tem boca vai a Roma: ópera cômica em um ato*. São Luís: Tipografia de B. de Mattos, 1863, p. 4. A maioria das obras de Joaquim Serra encontra-se hoje disponível no site da Biblioteca Digital Brasiliana USP, <www.brasiliana.usp.br>.

5 Idem, p. 4.

6 Idem, p. 4-5.

Ainda que em chave negativa, o primeiro censor confere um sentido simbólico ou mais alegórico às personagens e ao enredo da ópera-cômica, cuja ação transcorre no interior do Rio de Janeiro e trata da história dos jovens apaixonados Arabela, filha de pobres lavradores já mortos, e o pintor Eduardo. Embora prometidos, acabam sendo impedidos de casar pela tia da moça. Responsável pela órfã, d. Catarina nega a mão da sobrinha, aconselhada por frei Benedito, que acusava Eduardo de ser seguidor da doutrina de Voltaire. A verdadeira razão é que o velho frei franciscano desejava seduzir e desonrar Arabela. Quem desconfia das reais intenções de frei Benedito, buscando investigá-las e arquitetar uma estratégia para desmascará-lo, é Francisco (vale atentar a este nome, estabelecendo a simetria entre protagonista e o antagonista encarnado pelo frei franciscano), estudante de matemáticas, que vem da cidade justamente para visitar Arabela, sua irmã de leite. O traço cômico de Francisco (que lhe confere "particular sainete", como diz um dos censores) é recorrer o tempo todo a explicações com base numa lógica matemática e em teorias geométricas. Assim, ele, por força do ofício que busca abraçar na Escola Militar (lembre-se que o próprio Serra pensou, um dia, em ingressar nessa carreira, o que ajuda a pensar o papel de *raisonneur* do personagem na peça), calcula o melhor meio para arrancar a confissão das reais, libertinas e aviltantes intenções de frei Benedito, garantindo, com isso, ao par central, o *happy end* de toda comédia.[7] O desmascaramento representa, desse modo, uma vitória da ciência e da razão sobre a religião. O primeiro censor diz ser fácil extrair a moralidade da peça que, bem ao gosto dos luminares da época, despreza o conhecimento cristão, sobrepujado pelo conhecimento racional, matemático que, segundo ele, se ajusta fácil ao interesse econômico e ao utilitarismo moderno, revertendo, de maneira regressiva, os argumentos da moderna crítica do capital à causa da religião, além de negar ao teatro a autoridade ou o direito de fustigar os religiosos que *profanam a lei de Cristo*. É o que se vê no trecho a seguir do parecer que, pelo grau de intolerância, chega quase a reivindicar para a mesa censória um papel que fora exercido outrora pelos tribunais da Inquisição:

> […] orgulhosos pelas descobertas com que (ímpios) julgam ter enfraquecido o poder de Deus, empregam-se quase exclusivamente nas questões da elasticidade dos algarismos,

7 O próprio Serra define o gênero nesses termos no prefácio: "[…] chamo a isto de comédia porque os heróis se acabam casando, assim como na tragédia eles acabam morrendo" (Idem, p. 5). A discussão e o questionamento da validade desse desfecho como critério (ou não) para se discernir o gênero cômico estão em ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 15 ss.

> dóceis ao jugo das finanças e da economia política, ciências cujos foros colocam acima dos que tem adquirido a teologia, que não dá regras para amontoar moedas. Sabe que sem ser isto, só alguma excentricidade, algum escândalo estrondoso os pode distrair de seus estudos capitalísticos, industriais e utilitários feitos por amor proximal. Debaixo destas vistas, o autor atira com um grande escândalo em cena, certo de conseguir o favor do público, que há de conseguir, repito, se a peça for representada.
>
> Tanto o autor reconhece que seu provérbio *Quem tem boca vai a Roma* encerra imoralidade contra a religião, que não o finda sem contar uma pequena palinódia… mas a sorte estava lançada, ele passou o Rubicon. [...] O sacerdócio é muitas vezes exercido por mãos indignas e caracteres depravados, mas não há de ser o teatro, por mais que fustigue esses profanadores da lei do Cristo, que os há de chamar à razão no império da Cruz. São relapsos eivados da gangrena do século, contaminados da podridão dos vícios, para os quais nem as masmorras do santo ofício trariam correção.[8]

É importante observar, de passagem, que não só o matemático é poupado, mas também o pintor, o que equivale a conferir à arte mérito equiparável ao da ciência e da razão.

Por último, vale notar que o contraponto *campo x cidade, província x corte* está presente em vários momentos da obra de Serra. Eduardo, por exemplo, é tido pelo coro dos moradores da província como bom rapaz justamente por ser "o excelente pintor que não quer saber da vida na cidade…".[9] Veremos adiante a reiteração dessa visão na poesia do maranhense.

O veio cômico-satírico de Joaquim Serra se estende a outros gêneros fora do teatro, como se pode notar no poema "A capangada", cujo subtítulo diz se tratar de *paródia muito séria*, tendo sido publicado, com o nome de "Amigo Ausente", em 1872, pela tipografia da *Reforma*, responsável pelo periódico liberal para o qual Serra colaborava. O alvo da sátira são as estratégias eleitorais e a composição ministerial, atacando nada mais, nada menos do que o Visconde do Rio Branco, considerado um dos maiores estadistas do Segundo Reinado por uma figura do peso de Joaquim Nabuco, que louva a atuação política de José Maria da Silva Paranhos na implantação de medidas liberais, a despeito de sua filiação ao partido conservador. Boris Fausto nota, a esse respeito, que, ao propor a Lei do Ventre Livre, o gabinete conservador de

8 Idem, p. 8-9.
9 Idem, p. 14.

1871, presidido por Rio Branco, arrebatou "a bandeira do abolicionismo das mãos dos liberais".[10] A investida satírica de Serra contra o visconde e seu gabinete pode talvez ser lida, nesse sentido, como fruto do ressentimento de um liberal tremendamente empenhado na causa abolicionista que vê sua militância solapada pelo inimigo político-ideológico, mas o fato é que parece haver muito fundamento histórico nesse ângulo nada enobrecedor por onde o poeta maranhense flagra a atuação "pública" do venerando Rio Branco, a quem se refere, num retrato picaresco, como o

> … grande Paranhos Malasarte
> Hoje feito valido e potesdade!
> O Poder Pessoal com jeito e arte
> Patriarca te fez dessa irmandade![11]

Talvez mais do que o gabinete conservador de 7 de março de 1871, presidido por Paranhos, ao mesmo tempo que assumia a presidência do Conselho de Ministros, o poema parece aludir à sequência de gabinetes conservadores que antecederam esse do visconde, como o do Marquês de São Vicente, de setembro de 1870, referido expressamente nos versos. Todos participariam da *capangada* referida no título, liderada por Rio Branco, contra a qual Serra busca empregar, em reação à violência armada de que ela se valeu para manipular urnas e eleições, "a arma perigosa" da "chalaça", a fim de que "a galhofa sepulte um ministério".[12]
O subtítulo (que exemplifica mais uma vez a mescla de registros com que o poeta frequentemente opera) se explica pelo fato de o poema se construir à custa da "paródia muito séria" de *Os lusíadas*, apropriado desde a dedicatória, como comprovam as estrofes abaixo, vertidas, é claro, em oitava rima e versos decassilábicos:

> A malta de ministros desbragados,
> Essa caterva ilustre e veneranda,
> Mais os seus gazeteiros alugados,

10 FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 217. Sobre a atuação de Rio Branco na reforma de 1871 e em meio às consequências político-partidárias dessa lei, ver CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Relume-Dumará, 1996, p. 286 ss.

11 [SERRA, Joaquim.] *A capangada. Paródia muito séria* pelo Amigo Ausente. Rio de Janeiro: Typ. da "Reforma", 1872, p. 4.

12 Idem, p. 3-4, 9 e 11.

Escritores da praia e de quitanda;
A enorme quadrilha de embrechados
E que cheira a polícia que tresanda,
Gente parva e ruim, súcia de bobos,
Faminta do orçamento como lobos,

E também as imensas brilhaturas
Dos Godoys e dos Bentos presidentes
Os filhotes, as santas criaturas,
Afins do ministério e seus parentes,
Tais verdades cruíssimas e duras,
Nestes versos tornadas bem patentes,
Cantando espalharei por toda parte
Se a tanto me ajudar pachorra e arte.

Cessem do Mal-das-Vinhas as bisnagas
E do Padre-Kelé a glória fina,
Calem de Pai-Quibombo as artes magas
E do Urso a voraz fome canina,
Qu'eu canto do Brasil as sete pragas,
O gabinete herói da alicantina,
Cesse tudo o que a musa-chula canta,
Pois assunto mais chulo se alevanta.

E vós, calças azuis da fidalgagem,
Sede à musa propícia e eloquente,
O pendão que me guie na viagem,
Que pretendo fazer alegremente;
Leve o cântico meu fagueira aragem,
Venha estilo humorístico e corrente,
E a galhofa sepulte um ministério
Que jamais pode ser tomado a sério.[13]

13 Idem, p. 3.

A paródia segue na contrafação de célebres episódios camonianos, como o de Inês de Castro:

> Estavas, ó Chuleta, em teu sossego
> Lá no Morro do Chá, mansão querida,
> Naquele engano d'alma ledo e cego,
> Passando milagrosa e fresca vida;
> Não tinhas outra ideia e outro emprego
> Senão amar Manduca, doce lida!
> Aos montes ensinando e às ervinhas
> O nome que no peito escrito tinhas!
>
> Do ausente amador te referiam
> Cousas tristes que muito te aterravam:
> Ele na corte estava, onde diziam
> Que do Alcazar as ninfas o enlevavam.
> À noite feios sonhos te oprimiam.
> Do dia mil terrores te assaltavam;
> Não podendo conter o desvario
> Te pusestes em caminho para o Rio.[14]

Ou ainda se apropria do Canto v, desde a abertura, quando *já cinco sóis eram passados*, até a aparição do gigante Adamastor, a quem é equiparada, na chave do grotesco, a figura ridicularizada de Aristeu de Itaverava, que tratará de violar as urnas eleitorais a serviço dos interesses da capangada:

> Porém já cinco sóis eram passados
> Depois desse congresso eleitoral,
> E os ministros ainda atarantados
> Andavam com o negócio capital!
> Tinham mesários seus bem despejados
> Nas paróquias e a gente marcial,
> Mas o povo era todo adversário,
> E o Duque-Estrada um grande salafrário.
> […]

14 Idem, p. 5-6.

Correram o reposteiro, e uma figura
Em frente apareceu robusta e válida,
De sertaneja, insigne estatura,
O rosto aparvalhado, a barba esquálida,
Olhos encarniçados e a postura,
Ridícula e má a cor vermelha e cálida,
Medonha a penca, furibunda tromba,
Nariz que tudo fere e tudo arromba!

E disse: Ó gente ousada outrora e brava,
Como assim conspirais nesta cafurna,
Sem que o Aristeu de Itaverava
Seja presente à reunião noturna?
O que vos falta? eu sou pesada clava
Capaz de pôr em cacos férrea urna!
Ninguém ao meu nariz aqui resiste,
Falai, falai, que estou de lança em riste![15]

Mais adiante, Serra faz de Paquetá a versão degradada da Ilha dos Amores, a que tem acesso, como prêmio, a malta de ministros do conselho que vence à força as eleições. Num lauto piquenique com iguarias locais e a companhia de *ninfas modernas*, do Alcazar e do Paraguai (aludindo, decerto, ao fato de Paranhos ter sido designado como secretário do ministro plenipotenciário na região do rio da Prata, o futuro Marquês de Paraná). Veja o excerto, que começa com a evocação da musa da épica:

Agora tu, Calíope, me ensina
O modo de contar a patuscada:
Que fizeram os heróis da trampolina
Depois qu'a apuração foi publicada;
Empresta-me harmonia peregrina,
Leva-me a Paquetá, ilha encantada,
Ali a festa foi, jardim de Armida,
Ou nova Ilha de Amores tão querida.

15 Idem, p. 8-9.

Foram do bródio os grandes cabalistas,
Os cabos mais audazes da eleição,
Os delegados que embolaram listas,
Benevides, Laguna e o Sayão;
Todo o estado maior dos governistas,
O ministério em peso de fardão,
E para o piquenique amenizar
Ninfas do Paraguai e do Alcazar.[16]

A própria crise encenada pelo cantor épico de *Os lusíadas*, que, no Canto VII, sentindo faltar-lhe a inspiração, abre espaço para o lamento indignado pelo modo como a pátria tem tratado a quem só pretende cantar a glória lusitana, é retomada aqui pelo parodista no canto final (também de número VII) de *A capangada*:

Não mais, Musa, não mais que a contragosto
Vou ficando co'a alma exasperada,
Acabo quase irado e com desgosto
Aquilo qu'encetei por caçoada!
Sim, que sobe-me o sangue à mente, ao rosto
Vendo a gente perdida e desgraçada,
Que governando está a nossa terra
Vivendo co'a moral em dura guerra!

Consola-me, porém, grata lembrança,
Que breve isto há de ter um paradeiro,
Pois nem sempre estará na governança.
Um partido detrás do reposteiro.
Quando a hora soar de atra mudança.
Soltará o seu grito derradeiro
Dos selvagens a negra fatal horda,
Que colocou-nos de um abismo à borda.

Então não mais Paranhos, nem Alfredo,
E Ribeiro da Luz, Manoel Corrêa,

16 Idem, p. 13-4.

E Junqueira, Duarte de Azevedo;
Barros Barreto, caravana feia!
A rabadilha enorme que faz medo
E que o orçamento hoje rodeia

Há de podre cair, volver ao nada…
E dou minha missão por terminada.[17]

Algo dessa crítica ao estado de corrupção generalizada na vida política, social, econômica da nação, comparece também em *Fábio*, poema de Serra cuja autoria fictícia é atribuída a certo frei Bibiano, embora publicado por aquele que se nomeia apenas como Um Amigo, responsável pelas longas notas ao final do volume, que dão o fundamento histórico às alusões contidas na narrativa em versos.

O protagonista que dá nome ao poema é um jovem cioso dos brios da pátria, da soberania do Estado abalada pela aplicação do *Abeerden Act* e os inúmeros acidentes diplomáticos que o cercaram, bem como os que envolveram a Questão Christie, entre outros episódios. Ele se mostra indignado diante dos horrores da escravidão, denunciada num tom veemente em que bem se reconhece a oratória condoreira e, em certas passagens, a evidente apropriação de trechos de "O navio negreiro" e outros poemas castroalvinos. Decide participar da guerra do Paraguai, sobre a qual se detém boa parte do poema, por esse seu empenho nas causas nacionais.

O retrato de Fábio é o de uma espécie de anti-Macário, como se nota nos versos abaixo, que claramente se apropriam, pela negativa, dos perfis byronianos cunhados por Álvares de Azevedo com um *misto de frescor juvenil e fatigada senilidade* (diria Antonio Candido), numa evidente atitude crítica, pessimista e sarcástica em relação ao otimismo e o empenho nacionalista da intelectualidade áulica ligada ao IHGB e à primeira geração romântica:[18]

17 Idem, p. 20.

18 Busquei examinar essa descrença e tal sarcasmo em *Macário* e no perfil do *eu poético* de Álvares de Azevedo, a partir da apropriação da tópica clássica do *puer senex*, tendo em vista a atitude crítica do poeta em relação ao nacionalismo e ao contexto histórico-político do Segundo Reinado. Ver: CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado. *Itinerários* n. 33. Araraquara: UNESP, 2011, p. 61-108. Ver também CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. São Paulo: USP, 2000 (tese de doutorado).

Era Fábio seu nome. A juventude
Não a vazara nas febris orgias
Das taças ao clarão, à fúria rude
Das impudicas, torpes alegrias;
Neste vasto cenário onde a virtude
Caiu de rasto ao som das vozerias,
Onde a velhice e a mocidade agora
D'alma o pudor frenética desflora
[…]
Era bem moço, e devassando ousado
Da ciência os umbrais, armas vestira
Com que da vida à luta preparado
O bom defenda, o miserável fira.
Sacerdote do bem, fora sagrado
Em lições que o saber e a honra inspira.
Partiu seguro e lá no torvelinho
Da vida humana foi abrir caminho.[19]

O estado de corrupção reinante na vida pública, somado à alienação generalizada da jovem geração que lhe é contemporânea, alcança o domínio das artes, quando o eu poético, a dada altura de *Fábio*, se dirige à musa lamentando a carência de grandes poetas e o baixo nível da vida literária nacional depois da morte, respectivamente, de Gonçalves Dias, Junqueira Freyre, Álvares de Azevedo e Araújo Porto-Alegre:

Aqui, ó Deusa, à copa dos coqueiros
Raros cultores cercam teus altares;
O poeta dos índios forasteiros
Dorme sem vida nos profundos mares;
O moço monge à sombra dos mosteiros
Já não fere o laúde dos pesares;
E o gênio a quem devora amargo afã
Pende também da vida na manhã.

19 [SERRA, Joaquim.] *Fabio* por Frei Bibiano. Annotado por um amigo. Rio de Janeiro: Typ. de Aranha & Guimarães, 1871, p. 9-10.

Aqui por ímpias mãos pelos bordéis
Arremessam-te nua e sem pudor,
Os sacerdotes teus, teus menestréis
Buscaram na lascívia o teu amor,
E a virgem candidez dos teus lauréis
Nas orgias rasgaram com furor,
De teu aspecto a mágica beleza
Transfiguram na imagem da torpeza.

Salve o cantor do gênio aventuroso
Que do oceano os términos quebranta,
E dentre a escuridão do abismo undoso
Ignaras terras, povos alevanta.
Salve do vate o metro sonoroso,
A voz altiloquente com que canta.
Se o Nauta à Ibéria um mundo novo entrega
Outro o poeta à pátria absorta lega.[20]

A denúncia do baixo nível da produção literária e da prostituição da musa aqui presentes já aparecia nos poemas dedicados ao Alcazar lírico, conforme veremos adiante. A justificativa para esse estado de coisas, visto como consequência da cópia exótica do realismo francês no Brasil, também já comparecia em outro poema, "Ecletismo", e retorna aqui em uma das notas que acompanham os versos acima, quando Serra estabelece uma aproximação entre essa situação das artes no país com o que o dramaturgo, escritor e jornalista Charles Monselet falava sobre a irrelevância e a venalidade das artes na França durante a monarquia constitucional, relacionando, assim, a crise da criação artística ao regime político condenado:

Os poetas moderníssimos ainda não deram de si cousa que se não empoeirasse nas bibliotecas. Alguns moços de talento há, porém mais folhetinistas do que poetas dramáticos ou romancistas. A literatura é uma cópia exótica do realismo francês. Podem-se-lhe aplicar estas palavras de Charles Monselet com referência à literatura em França: – *Pendant ces ans de monarchie constitutionelle, la littérature a été tellement compromise par une nuée d'étourdies; on en a tellement fait une chose de bavadage et négoce…*

20 Idem, p. 19.

> Tirando os jurisconsultos e alguns historiadores, dos autores vivos não se ergueram à posteridade.[21]

Serra opera, frequentemente, com um híbrido de gêneros, o que não deixava de ser justificável pelos preceitos estéticos do romantismo então em voga, mas que também revela uma inquietação com as limitações impostas pelas convenções genéricas. Compôs, assim, o romance em versos *Um coração de mulher*, no qual, para além do enredo melodramático e moralizador, já desponta o gosto pela composição dos cenários campesinos em que se notabilizaria, devido à modalidade poética mais praticada por ele, da qual trato a seguir. Antes, porém, gostaria de registrar rapidamente, que a mescla ou fusão de gêneros foi também promovida em suas crônicas abolicionistas, algumas das quais redigidas em versos, como dá exemplo Raimundo Magalhães Jr. ao recolher uma delas em sua *Antologia do humorismo e da sátira*.

Serra poeta lírico e poeta sertanejo

Como poeta, Serra compôs alguns poucos poemas inspirados em certas tendências da lírica romântica de então, em especial a de Álvares de Azevedo. São, em geral, versões medianas dentre as quais valesse talvez destacar três momentos de exceção, em que sua poesia no gênero me parece alçar ao nível do autor da *Lira dos vinte anos*. É o caso de "Sonhando", incluído em *Quadros*:

Sonhando

A noite ia bela tocando a seu termo,
A brisa passava qual eco de amor,
E já descorada, sentindo a alvorada,
A lua mostrava mais pálida cor.

O mar preguiçoso n'areia batia
De leve, qual som de trêmulo beijo
De amante ditoso, que vai receoso
Beber as primícias de um longo desejo.

21 Idem, p. 78.

O ar era brando, corriam perfumes
Das flores abertas por entre a verdura,
O rórido prado e o céu anilado
Mostravam nessa hora igual formosura.
E tu descansavas do sono nos braços,
Sonhando venturas, comigo sonhando!
Sentias meu peito, em chamas desfeito,
Talvez junto ao teu bater desmaiando.

Um riso amoroso abria teus lábios,
A face de um anjo se via em tua face;
Sem arte vestida, deitada, dormida,
No teu desalinho, ai… quanto realce!

E vi-te dormindo e quis despertar-te,
Chamei por teu nome, um grito soltei!
Mas, ah! quem dormia era eu que te via,
Era eu que sonhava, e que despertei![22]

Além do poema homônimo, os versos acima dialogam com outros tantos momentos da *Lira* ("Quando à noite no leito perfumado" ou "Pálida à luz da lâmpada sombria", por exemplo) ao repor a situação paradigmática ideal do eu lírico contemplando o sono da amada, indagando por quem sonha e por que sorri a bela adormecida, que, numa nota de sensualismo, comparece com as roupas em desalinho no leito, realçando suas formas juvenis, enquanto o apaixonado se consome em chamas e sente seu peito bater junto ao dela, quase a desmaiar. Como é recorrente também nos poemas de Álvares de Azevedo, o desejo e o erotismo são projetados na composição do cenário natural, evocado nas três primeiras estrofes. A diferença é que Serra rompe a ambiguidade tantas vezes mantida nos poemas azevedianos, quando, no final dos versos, ao gritar pela bela adormecida, com o intuito de acordá-la, percebe, despertando, que quem sonhava… era ele!

Outro momento que me parece ainda mais belo nos *Quadros* de Serra vem representado pelo seguinte poema sem título:

22 SERRA, Joaquim. *Quadros*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 105-6.

Aqui estou, eu te obedeço,
Faço tudo o que ordenares
Contigo rejuvenesço
Pois desterras meus pesares!

Fechei o livro que lia
No capítulo começado,
Bastou ouvir a harmonia
Do teu infantil chamado!

Deixo a leitura sem pena,
Que queres de mim, responde?
O que desejas? ordena…
Mandas qu'eu siga-te? Aonde?

À sombra dos arvoredos
Tu vais brincar no terreiro
E queres nos teus brinquedos
Que eu te seja companheiro.

Aqui estou, vamos, descansa,
Afoito teus passos sigo,
E como tu és criança
Serei criança contigo…[23]

O poema singelo se fundamenta numa interlocução cujo(a) destinatário(a) se desconhece (provavelmente a amada, mas não poderia ser, como ocorre no poema seguinte, um desdobramento do eu?). Sabemos apenas que é tratado(a) como uma figura infantil (idade tão cara ao imaginário romântico e particularmente à nossa segunda geração), seja pela fase da vida em que se encontra, seja pelo comportamento que adota. O eu lírico, por sua vez, indaga e, ao mesmo tempo, se submete prontamente às ordens e vontades de tal interlocutor(a). E se assim o faz é porque se sente rejuvenescer e se livrar de seus tormentos, chegando mesmo, ao fim, a se tornar criança como esse(a) outro(a). A entrega absoluta às vontades deste(a) é experimentada, paradoxalmente, como liber-

23 Idem, p. 75-6.

tadora para o eu lírico e faz com que ele abandone, sem pesar, a leitura mal iniciada de um livro, representando, desse modo, a precedência conferida à vivência em detrimento do trabalho intelectual, reflexivo. A idade da inocência fala mais alto que a da razão.

É assim também que, no último poema selecionado aqui, o eu tipicamente romântico, agora em diálogo aberto consigo mesmo, e, portanto, cindido em dois, investe contra a severidade, altivez e frieza da voz encarnada pela razão, em favor ou defesa incondicional do sentimento ou das razões do coração…

Comigo mesmo…

É severa demais, eu não escuto
Essa voz que me fala altiva e fria,
Falta nela o carinho que consola
Nela falta o encanto da harmonia…

Devo ouvi-la? Por quê? Acaso o homem
Há de vítima ser de um preconceito
Que ele próprio criou, que nada exprime,
Calcando o coração dentro do peito?

A razão! Mas quem foi que a fez tão fera,
E refratária, e surda ao sentimento?
Com que paga as contínuas exigências
Ela, que assim nos mata a fogo lento?

Faz-nos escravos seus, c'roa de espinhos
Nos reserva… Qu'estólida vaidade,
Preferir prêmio tal aos sonhos nossos,
As doçuras da eterna felicidade!

Não escuto a razão! O seu auxílio
Chega tarde… Deixou-me ao desabrigo
Quando o peito buscava o qu'ora encontro.
Exulta, coração, eu vou contigo![24]

24 Idem, p. 77-8.

Mas não foram esses poemas, concebidos dentro dos padrões da lírica romântica então em voga, que permitiram a Serra alcançar algum reconhecimento como poeta. Ele foi mais lembrado pelo gênero de poesia ruralista ou sertanista que surgiu no quadro da segunda geração, com Juvenal Galeno, Bittencourt Sampaio, Bruno Seabra e Fagundes Varela, entre outros. Seus poemas no gênero foram recolhidos no mesmo volume, *Quadros*, título que na sua singeleza se ajusta bem ao caráter meio pictural das descrições versificadas de paisagens locais. Trata-se de outra tendência menos celebrada (em relação ao indianismo, por exemplo) de nacionalismo literário, que seria como o equivalente em versos ao regionalismo ficcional, nascendo no bojo do movimento romântico.

No discurso de posse da cadeira 21 da ABL, cujo patrono era justamente o poeta maranhense, escolhido por José do Patrocínio quando a ocupou pela primeira vez, o sucessor, Olegário Mariano, evocou a lembrança de alguns versos ruralistas do poeta maranhense que chegaram a conhecer certa nomeada, a ponto de serem incluídos na *Selecta clássica*, de João Batista Regueira Costa. Mariano, que estudou com essa antologia, diz a respeito:

> Aprendi-o insensivelmente, como aprendemos certas canções populares à força de ouvi-las repetidas a todo instante. Era a famosa "Missa do galo", correntia composição setissilábica, de feição descritiva, que, lida, ficaria depois a cantar-me no ouvido [...].

Fausto Cunha fez uma breve apreciação desse gênero de poesia em mais de um momento e, num dos ensaios, chama a atenção para a curiosa coincidência entre o poema "Rasto de sangue" de Serra e "*Le jaguar*" de Leconte de Lisle (único que representa o poeta francês na seleta de Marcou, *Recueil de morceaux choisis*, adotada em colégios brasileiros e franceses), ao descreverem, ambos, a corrida alucinante e a luta agônica de um touro atacado por jaguar, flagradas da perspectiva do atacante, "heroicizado", por assim dizer, nos dois poemas, que só se diferenciam no desfecho. Enquanto no maranhense "os dois animais rolam exangues no abismo (posição romântica, com a morte sempre a funcionar como desenlace)", no parnasiano francês, "neutro na descrição", como "um naturalista de câmara em punho", a "disparada não se interrompe, o poeta semeia dentro da paisagem o seu grupo estatuesco [...]. Só se quisermos dar de *Le jaguar* os alexandrinos de *Le rêve du jaguar* é que veremos a fera dilacerando a carne taurina".[25]

25 CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil. De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; INL, 1971, p. 131-2.

Fausto Cunha discute a hipótese de "imitação", advertindo de antemão que

> [...] no romantismo brasileiro, a imitação de autores estrangeiros era não só difundida como altamente apreciada; constituía quase um gênero à parte. É claro que, escrevendo para os de seu tempo, que via de regra conheciam o original imitado, os poetas nem sempre o indicavam. Joaquim Serra nunca primou pela originalidade de suas composições.[26]

Nos volumes de versos, sempre nos termos de Cunha, há várias composições que são traduções indicadas como tal; outras informando que se trata de "imitação" e qual a procedência; e outras ainda, entre as supostamente "originais", que foram "imitadas" a poetas europeus, mas sem alguma referência dessa ordem, sem que isso leve o crítico, entretanto, a supor má-fé por parte do poeta maranhense com relação à autoria. Sabemos que essa questão da autoria, do original e da emulação seria posta, hoje, em outros termos muito distintos desses de Cunha, mas eu não teria como abordá-la aqui. Seguindo na sua argumentação, ele observa que, muito embora pertença a um movimento posterior, o poema de Lisle já havia sido publicado em volume de 1862. Serra poderia ter lido o poema, embora não exista nenhuma referência ao poeta francês em sua obra.

Contrariando a hipótese de Romero, de que haveria "muita cor local" nesse poema, em que Serra *retrataria* "uma cena do viver das fazendas de criação do Norte"[27], Cunha desmonta por completo a pretensão verista e nacionalista atribuída (ou projetada) pelo crítico sergipano no poema, ao atestar que a cena descrita pelo poeta maranhense é tão inverossímil quanto a do parnasiano francês:

> [...] um detalhe que não passa despercebido é que tanto a composição de Leconte de Lisle como a de Serra descrevem a luta de um jaguar com um touro. Ora, até onde pude averiguar, o jaguar brasileiro ou sul-americano foi dado a conhecer na Europa em princípios do século [XIX] por diversos naturalistas que destacavam justamente esta particularidade: a de ele raramente atacar o touro, e mesmo de o temer. O antologista Marcou adverte seus alunos, através de Buffon, de que Jaguar ou Jaguara é o nome de "*cet animal au Brésil, que nous avons adopté pour le distinguer du tigre*". Esclarece ainda que a arte de Leconte de Lisle "*accroupit le jaguar aux aguets dans les pampas de la Plata*". [...] Outra informação dos naturalistas era que o jaguar habitava as savanas do Uruguai e do Paraguai. Essa confusão

26 Idem, p. 132.

27 ROMERO, S. *Apud* CUNHA, F. *op. cit.*, p. 131.

fisiográfica explica, no poema lecontiano, o fato de um jaguar brasileiro pular de um acaju brasileiro sobre um touro platino, desenvolvendo-se a disparada em meio de dunas, rochedos, pântanos, matagais [...]. Geograficamente, essa paisagem é improvável conquanto possa existir em algum lugar (Leconte era ou desejava ser de um rigor meticuloso em suas descrições). Mas também Joaquim Serra, para quem era "uma inesgotável fonte de inspiração [...] a pintura dessas paisagens esplêndidas do interior do Brasil" (o próprio, no apêndice dos *Quadros*), apresenta uma cena de duvidosa realidade, a que expressões como "riachoquérulo" e "cantor [da] mata" emprestam um ar de puro arcadismo. [...] é muito perigoso falar em "cor local" em certas áreas da criação. A descrição de uma cena que a Sílvio Romero pareceu típica, pelos ingredientes indubitavelmente brasileiros, pode não passar de imitação de texto alheio. O caráter nacionalista da inspiração de um poeta é um aspecto positivo; mas não devemos ficar surpresos se descobrirmos que se trata de um nacionalismo de torna-viagem, nem ser tão ingênuos a ponto de aceitarmos como autenticamente nosso o que nos impingem como tal. [...] Joaquim Serra viu a luta do touro e da onça como um simples episódio "sertanejo", um ato campestre que ele – como juiz – encerrou, lançando os dois animais num abismo. Sílvio Romero, homem pugnaz e inteligente, limitou-se a registrar o interesse paisagístico de "Rasto de sangue". Um e outro não vão além do óbvio. No entanto, mais do que ninguém, o discípulo de Tobias Barreto achava-se em condições de extrair uma "lição" desse episódio, ele que já o fizera em tantos outros casos. *Como admitir que a poesia de um povo deva ser interpretada na sua literalidade lírica sem nenhuma abertura e a de outro no seu profundo contexto filosófico?*

A derrota francesa na guerra com a Prússia em 1871 dera à poesia pessimista de Leconte de Lisle uma nova dimensão. [...] Leconte de Lisle estava informado de que o jaguar raramente atacava o touro. Escolheu uma situação-limite, em que, por cima da tradição e do medo, se faz mister um confronto de forças para que se opere a inexorável seleção. No espaço natural não há lugar para a coexistência pacífica, quando um tem fome e o outro é o alimento...

E Joaquim Serra? Supondo que se tivesse inspirado em Leconte de Lisle, teria ele percebido as implicações filosóficas do poema? Quase certamente que não, embora essas implicações estivessem no ar na própria época. A Europa vivia um século de instabilidade política, em que os canhões falavam mais alto. Mas no Brasil também tínhamos tido várias insurreições populares e até uma guerra, a do Paraguai – verdadeiro touro do Prata acuado por três jaguares.[28]

28 Idem, p. 134-7.

Assim, pondo em xeque a dimensão localista ou verista do poema destacada por Romero, Cunha segue com a análise comparativa por outras sendas, ao evidenciar a dimensão alegórica do poema de Lisle, cujo pessimismo em relação à realidade política contemporânea vem embasado pelas teorias evolucionistas em voga, transpostas para a vida histórico-social. Como se vê acima, Cunha nega a possibilidade de um sentido dessa ordem subjacente a "Rasto de sangue", muito embora chegue a aventar uma hipótese equivalente, ao se referir à Guerra do Paraguai e às insurreições populares locais. E o nega porque, apesar do veio político-social de Serra, uma sobredeterminação de sentido dessa ordem seria impensável num contexto literário como o brasileiro, já que ela demanda um público preparado para depreender essa dimensão implícita, concebida sem alardes. Mesmo quando movido por uma preocupação social, o escritor brasileiro, dado o despreparo do público a que se dirige, tem de exprimi-la ostensivamente, "através de brados ao estilo de 'Deus, oh Deus' ou de alocuções a um povo hipotético".[29] Trata-se de uma explicação um tanto mecânica e simplista, que parece fazer vista grossa ao fato de que esse mesmo contexto literário precário não impediu o florescimento de uma escrita tão politicamente sobredeterminada quanto a do amigo de Serra – e, antes mesmo de Machado, a de Gonçalves Dias ou Alencar, entre outros românticos. Apesar disso, Cunha termina o ensaio deixando em aberto as questões:

> Mas de que forma, dentro da tradição crítica brasileira, se pode extrair uma filosofia, ou uma ideologia, de seu "Rasto de sangue", mero descritivo local? Teria validade, como no caso de Leconte, um estudo desse tipo? Não é estranho que exatamente o mesmo episódio sirva para desesperar um Ephraim Mikhael [que aventou a hipótese de alegoria política na poesia de Lisle] e para definir um inócuo impressionismo campestre?[30]

Outros críticos e historiadores dos séculos XIX e XX praticamente desconsideraram a produção poética (ou mesmo em prosa) de Serra, de José Veríssimo a Antonio Candido. De todos os principais historiadores, aquele que veio a dar maior destaque à obra do maranhense e do gênero poético que mais o projetou, firmando doutrina sobre o "sertanejismo", foi mesmo Sílvio Romero. Diz ele que "Serra integra a plêiade maranhense que, afora os grandes nomes (Sotero dos Reis, Lisboa, Gonçalves Dias), é ainda composta por um sem-número de poetas que, como ele, produziram entre

29 Idem, p. 137.
30 Idem, p. 138.

os anos de 1850 e 1870".[31] Esse sem-número pode, na verdade, ser mais específico quantitativamente: são os 52 poetas que integram o *Parnaso Maranhense*, dos quais se destacam seis ou oito e, dentre eles, Serra que, tendo vivido e gozado "da bela camaradagem de peregrinos talentos, fez parte daquele grupo que escreveu em colaboração o interessante romance *A casca da caneleira*".[32] Em estreita associação com o temperamento do poeta, o historiador naturalista destaca, na poesia do maranhense, a "simplicidade das cores", o "brasileirismo dos quadros. Sente-se imediatamente que se está a tratar com um homem que veio do povo, que conviveu com ele, que o conhece, que se inspirou de sua poesia, de suas lendas, de suas tradições".[33] Isso Serra jamais abandonaria, mesmo depois do convívio que viria a ter mais tarde com os autores estrangeiros que estudou e traduziu. Romero adverte para os riscos de um gênero popular como esse que não precisa ser cultivado apenas por populares, mas munidos de gênio capaz de tomar "o motivo popular, a lenda, o conto, a tradição, o costume", e extrair "de tudo isto a seiva poética e d[ar]-lhe a forma artística geral, universal. Entre nós Joaquim Serra é dos melhores cultivadores do gênero; creio que ele e Bittencourt Sampaio são os mais eminentes que possuímos neste sentido".[34]

Ao caráter natural e popular dos temas na poesia de Serra, associa-se a suposta espontaneidade da escrita de Serra (argumento que pode ser posto sempre sob suspeita quando se trata de poetas românticos), que o historiador sergipano ressalta, decerto, pelo desprezo (implícito) em relação ao artifício ou engenho:

> Serra escreve correntemente, sem rabiscar, sem preocupações estilísticas. O verso lhe sai natural e espontâneo; se vem errado, não o corrige, deixa-o ficar assim mesmo. Por este modo se explicam bastantes versos incorretos em poeta tão correntio e fluente. No gênero que temos discutido o característico do escritor maranhense está em escolher sempre um fato simples e narrá-lo tal qual pelo seu lado mais genérico; faz um esboço rápido, claro, de tom realista, num desenho firme, porém elementar e sem complicações. Por isso *O mestre de reza*, *Rasto de sangue*, *Cantiga de viola*, *O roceiro de volta* são modelos do gênero.[35]

31 ROMERO, Sílvio. *Historia da litteratura brazileira. (1830-1877).* Rio de Janeiro: Garnier, 1888 t. 2, p. 1143.
32 Idem, p. 1143.
33 Idem, p. 1146
34 Idem.
35 Idem, p. 1148.

Romero lembra que "Joaquim Serra não tem tocado somente a viola de sertanejo; tem manejado também a harpa das inspirações sociais e a lira das emoções amorosas. Neste gênero são belíssimos os versos "A Minha Madona",[36] outra das peças de resistência do poeta maranhense, escolhida por Bandeira para sua *Antologia dos poetas da fase romântica*, apesar de alguns historiadores minimizarem-lhe o mérito por julgá-la "imitação" de um poema de Pindemonte…[37] Volta a insistir que, "apesar de ter bastante lido e se haver ilustrado bastante, pode-se em rigor dizer que fundamentalmente o seu espírito conserva a mesma atitude e a mesma frescura primitivas".[38]

De toda essa produção poética de Serra, entretanto, como já observei na introdução deste ensaio, interessam aqui não esses quadros rústicos, mas sim os *tableaux* urbanos que ele traçou em nove poemas[39] marcados pelo intenso diálogo com o teatro, nos quais se pode perceber o traço do humor aquilatado por Machado.
A propósito desse humor, antes de passar a esses *tableaux*, é importante lembrar com Karlheinz Stierle, quando historia os antecedentes do gênero consagrado por Baudelaire, que, no caso da poesia lírica, Victor Hugo foi

> […] o primeiro a ter erigido Paris como lugar de uma experiência mítica enquanto experiência do sublime, e ter dado assim à experiência da cidade uma dimensão nova. Desde Horácio e Juvenal, a pintura da grande cidade era essencialmente ligada à sátira, no sistema europeu dos gêneros do discurso poético que se formou lentamente. A pintura poética da cidade era essencialmente uma sátira da cidade, que buscava fazer tomar consciência não tanto da totalidade da cidade, mas de aspectos isolados dos quais era frequentemente acentuado o lado negativo. O colapso, no discurso romântico, do sistema dos gêneros definidos pelos paradigmas oriundos da Antiguidade – colapso que abriria a possibilidade de fazer advir à linguagem, nos novos gêneros poéticos híbridos,

36 Idem, p. 1156.

37 É o que ocorre, por exemplo, com Massaud Moisés quando afirma que "a originalidade do poeta maranhense entrou a sofrer abalo desde o instante em que se demonstrou […] que as suas peças de resistência, 'A Minha Madona' e 'Rastro de Sangue', devem inspiração respectivamente ao italiano Pindemonte e ao francês Leconte de Lisle". Já observei de passagem, a propósito de Cunha, o quão problemático é esse tipo de avaliação sobre a "imitação", originalidade, emulação etc. entre os românticos. Ver MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira. Das origens ao romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001, t. 1, p. 549.

38 ROMERO, Sílvio. Op. cit., p. 1161. Ver ainda as considerações de Romero no *Compêndio de história da literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906), escrito a quatro mãos com João Ribeiro.

39 Veja os poemas reproduzidos adiante, a partir da página 546.

novas dimensões da experiência histórica – criava também, portanto, as premissas que permitiam uma apropriação inédita da cidade pela poesia.[40]

Em descompasso com Hugo e demais românticos que representaram essa experiência da cidade em um novo discurso que rompia com esse sistema dos gêneros referido por Stierle, Serra persiste na pintura citadina em registro próximo ao satírico – embora o nomeie como "humorístico", conceito moderno, que os românticos tornaram muito mais matizado do que a forma tradicional do riso da sátira.[41] E será nesse registro já anacrônico para a época que ele tratará de algumas das experiências mais características da cidade moderna examinadas pelo mesmo Stierle nos *tableaux* de Paris, como a *flânerie*, o trem de ferro e demais transportes urbanos (e o tipo de convívio social que eles instauraram), os encontros fortuitos, o fluxo de passantes, certo cosmopolitismo encarnado pela presença e pela moda estrangeiras (francamente repudiado pelo zelo do provinciano que as vê como forma de corrupção dos autênticos valores); a prostituição, a associação com o modelo arquetípico de cidade representado por Babilônia…

Stierle examina ainda as contribuições vindas das artes plásticas para os *tableaux collectifs* nos periódicos ilustrados, em especial as litografias excepcionais de Honoré Daumier, cujas cenas da comédia urbana de Paris muito inspiraram o Porto-Alegre de *A Lanterna Mágica*, que recriou, entre outros aspectos, os episódios de rua, os tipos característicos e os *petits métiers* concebidos pelo grande caricaturista e ilustrador francês,[42] mas ambientando-os num Rio de Janeiro anterior aos melhoramentos introduzidos na cidade pelo Barão de Mauá, aos quais remeterão os poemas humorísticos de Serra. No entanto, é possível que o poeta maranhense – admirador de Porto-Alegre, como registra uma das notas a *Fábio* – tenha colhido alguma sugestão no humor e na vivacidade crítica das cenas urbanas de *A Lanterna Mágica* para atualizá-las no Rio da era Mauá.

O caráter moralizador da sátira parece bem se ajustar aqui à perspectiva do campônio esposada pela *persona* de Serra que, reconhecendo na província a sede dos autênti-

40 STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Trad. Marianne Rocher-Jacquin. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 2001, p. 363-4.

41 Ver, entre outros, VEGA, C. F. de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, s.d, p. 117 ss.

42 Para o diálogo entre Daumier e Porto-Alegre, ver, neste volume, algumas das ilustrações de *A Lanterna Mágica*, bem como o ensaio de ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A comédia urbana: de *Robert Macaire* à *Lanterna Mágica*. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX – entre o romantismo e o realismo, p. 174-191.

cos valores não contaminados pela importação de modas e costumes corruptíveis, concebe a cidade[43] como "diabólica emboscada". Essa concepção se evidencia desde o primeiro poema da seção, que trata da atração despertada no eu poético por uma bela inglesinha (uma *passante*, mas com endereço certo, fácil de reencontrar dentro do contexto urbano mais tacanho da cidade carioca) que cruza seu caminho na companhia dos pais, levando-o a segui-la, desesperado, pelas ruas da cidade até reencontrá-la numa igreja protestante, faltando, assim, com a promessa de fidelidade feita à sua amada. A culminância desse processo de sedução, que pode levar um homem à perdição na cidade "moderna", é representada pelas "falsas virgens" de outro poema, pelas ninfas alcazarinas e, no limite extremo, pelas camélias das devesas do Jardim Botânico, que vêm usurpar o espaço outrora reservado ao bem-comportado namoro burguês.

Mais anacrônico se mostra esse registro satírico quando se observa que ele é empregado por Serra em versos que visam a encenar um momento de crise do próprio romantismo com o despontar das propostas realistas, conforme veremos mais à frente. Assim, sem chegar a incorporar a dicção inaugurada pelo romantismo na representação da experiência da cidade, que se modernizava mais lentamente aqui, o "ecletismo" (título de um dos poemas) dos *Versos* de Pietro de Castellamare aponta para a crise desse mesmo movimento romântico no momento inaugural do realismo como escola, sobretudo no teatro, mas também com as polêmicas instauradas pela Questão Coimbrã.

A cena urbana na poesia humorística de Joaquim Serra, vulgo Pietro de Castellamare

Publicado em 1868, sob o título *VERSOS* de Pietro de Castellamare – um dos vários pseudônimos que adotou na imprensa (Amigo Ausente, Ignotus, Max Sedlitz, Tragaldabas…) –, o livro de *Poemas* de Joaquim Serra, dado à estampa em S. Luís do Maranhão (Imp. B. de Mattos), é dividido em três partes: a primeira, composta de traduções; a segunda, de poemas originais, e a terceira, de humorísticos. É esta última que interessa aqui.

43 Para as relações críticas do poeta satírico com a cidade, ver HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p.135 ss. Ver também KERNAN, Alvin B. *The cankered muse: satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1959.

Gostaria, primeiramente, de tecer algumas considerações sobre a data e o local de publicação dos *Versos* de Pietro de Castellamare, que saiu no ano da transferência definitiva do poeta para a Corte, embora a maioria dos poemas date de 1866, portanto de uma época em que ele ainda residia em São Luís. No entanto, eles reportam ao Rio de Janeiro, o que se explica pelo fato de Serra ter visitado a Corte justamente em 1866, na qualidade de representante de sua província para a Exposição Nacional daquele ano – a segunda no gênero entre nós, inspirada pelas exposições universais e para as quais as daqui eram uma espécie de preparação, logo reproduzidas também em escala regional. Esse circuito das exposições marca o ingresso do Brasil na era do espetáculo, inscrevendo-se plenamente "na ótica da moderna *exhibitio* burguesa".[44]

Na exposição de 1866, o Maranhão se fez representar, entre outras coisas, pela amostra da qualidade alcançada por sua indústria tipográfica, que tornou São Luís um importante centro impressor no século XIX, servindo aos autores da região Norte-Nordeste, graças não só aos baixos custos, mas sobretudo ao alto padrão dos serviços prestados por seus dois melhores artesãos: José Maria Corrêa de Frias (autor da *Memória sobre a tipografia maranhense*, escrita especialmente para a Exposição Provincial de seu estado, realizada no mesmo ano) e Belarmino de Mattos. Este último, conhecido como o Didot maranhense, numa alusão à famosa dinastia de tipógrafos franceses, e considerado por José Veríssimo como o melhor impressor que o Brasil já teve, foi o mais destacado participante da Exposição de 1867. Em sua tipografia seriam impressos os *Versos* de Serra, ao lado de outras tantas obras de autores que integram o *Pantheon Maranhense*, de Henriques Leal.

A menção à Exposição Nacional de 1866 não é mero dado circunstancial, mas referência contida nos próprios *Versos* e logo no primeiro poema da seção humorística. A *persona* poética (construída com alguns traços marcadamente biográficos), depois de cumpridas as obrigações junto ao Júri da Exposição que a trouxe ao Rio, se deixa levar pelo movimento da cidade, seus atrativos, armadilhas e seduções, embora viesse "resolvido/ a apressar a romagem/ e não ser acometido,/ ou de amor sério ou ligeiro,/ neste Rio de Janeiro". Como vimos, faltando com a palavra dada (provavelmente) à amada, deixa-se seduzir pela tal inglesinha, em busca da qual sai pelas ruas da cidade. E ao fazê-lo, vai revelando ou mapeando esse espaço urbano desde a saída da Exposição Nacional e integrando-o aos *Versos* não só como pano de fundo, mas diria mesmo como *personagem*.

44 HARDMAN, F. F. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 82.

Foi justamente isso o que me despertou interesse quando li pela primeira vez esse conjunto de apenas nove poemas: além do registro humorístico, a notação histórica e o modo pelo qual Serra traz a cena urbana ao domínio da poesia, o que representava, então, um procedimento pouco comum no gênero, para não dizer sem precedentes entre nós.[45] Sem dúvida, o tema, as cenas e os tipos urbanos evocados, bem como a dicção e o registro empregados, não eram novidade nos outros gêneros, como o romance, a crônica e o teatro, mas, no caso da poesia, essa ordem de assunto não parecia nada comum. Basta lembrar que, logo após a publicação de *Quadros*, Varela propunha abordar seriamente o tema em seus *Cantos do ermo e da cidade* (1869). O que vemos, todavia, nesses *cantos* não vai muito além de lugares-comuns repisados pela velha oposição entre campo e cidade, tratada em termos convencionais e abstratizantes, fazendo, pelo menos da cena urbana, algo completamente despaisado.[46] Nesse sentido, em termos de tradição local, Serra parece gozar de certa precedência, mesmo que ainda preso a um registro satírico tradicional, conforme vimos atrás.

Ainda depois dele, a composição do cenário urbano demoraria a marcar presença na poesia brasileira, seja em que registro for. Alguns críticos se ocuparam de investigar os prenúncios das figurações urbanas antes de seu advento na lírica modernista e creio que, descontadas as deambulações do *Eu* de Augusto dos Anjos em "As cismas do destino", eles chegaram a retroceder no máximo até a *flânerie* do gaúcho Marcelo Gama pelas ruas da cidade, que constitui, ele próprio, uma exceção em relação à vertente simbolista dominante entre nós.

Mas Serra também já flanava "Ao acaso" (título de um dos poemas), algumas décadas antes, pelas ruas do mesmo Rio quando este, ainda sob regime imperial, começava a ser dotado de certos benefícios modernos com a liberação (devido à proibição do tráfico negreiro) dos capitais antes investidos em mão de obra escrava. É significativo que a abordagem desse temário se dê em um momento em que a Corte conheceu algum progresso em termos de urbanismo e cosmopolitismo. Nada radicalmente transformador, pois isso só viria a ocorrer, como sabemos, na virada do século XX com Pereira Passos – e sempre muito aquém das grandes intervenções urbanísticas europeias que o inspiraram, como a hausmanniana, coetânea dos *tableaux* baudelairianos.

45 Salvo, talvez, uma ou outra evocação dos espaços urbanos, como na trajetória do Catumbi ao Catete descrita pelo eu azevediano da segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Ou ainda, sempre em dicção humorística (quando não obscena), nos censurados *poemas livres* do baiano Laurindo Rabelo.

46 A título de ilustração, veja-se um poema como "Em viagem". VARELA, Luís N. Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 256.

O fato é que nos anos 1850-60 o Rio assistiu à instalação da iluminação a gás, ao calçamento das ruas, à modernização dos transportes, aos vapores singrando as águas, ao trem de ferro e ao Passeio Público, entre outras benfeitorias. Estamos, em suma, em plena era Mauá, quando a velha cidade colonial começa a ganhar as primeiras marcas do progresso, impressas, em sua maioria, pelo barão, como resume seu principal biógrafo:

> A verdadeira fonte de sua reputação de pioneiro vinha dos empreendimentos já montados no Rio de Janeiro, a capital do país e de seu império. A cidade de quase 300 mil habitantes havia mudado muito nos últimos anos. O vilarejo colonial transformara-se em metrópole, e todos os signos dessa transformação tinham a marca do barão. Os navios a vela davam lugar aos vapores – fabricados por Mauá nos estaleiros e nas oficinas da Companhia Ponta de Areia. Os trilhos da Estrada de Ferro de Petrópolis substituíam as estradas poeirentas e os vagões, as tropas de mulas. A vida noturna era outra desde que a Companhia de Iluminação a Gás do Rio de Janeiro, que ele comandava, trocara os velhos candelabros de óleo de peixe pela farta luminosidade dos lampiões. Mesmo as velas que os pobres consumiam não se fabricavam mais em casa, mas na Companhia de Luz Esteárica, da qual era acionista. A água para os habitantes não vinha mais dos aquedutos de pedra, mas dos canos de ferro instalados por seus engenheiros. O mangue que cercava a cidade, impedindo sua expansão, começava a desaparecer: Mauá tinha ganhado a concorrência para fazer a primeiro grande obra de drenagem da cidade. No porto outra novidade moderna: dominando a paisagem, um grande dique flutuante de ferro que o barão mandara construir.[47]

Tais mudanças vieram a afetar de modo substancial a vida na Corte, a sociabilidade e os costumes. A iluminação a gás fez prolongar a vida social em ruas e parques da cidade, e locais como o Passeio Público passaram a ser um lugar de se ver e ser visto. As mulheres começavam a ganhar um pouco de liberdade em relação à severa vigilância e disciplina patriarcais, rompendo o claustro do universo doméstico em direção às ruas.[48] Como nota Luís Felipe de Alencastro:

> O início da iluminação a gás na parte central da cidade atrai para fora das casas – para os cafés, as confeitarias e os restaurantes – as famílias que antes só se expunham ao olhar

47 CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 27-30.

48 Cf. VIOTTI DA COSTA, Emília. Urbanização no Brasil no século XIX. *Da Monarquia à República* (*Momentos decisivos*). São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

> público nas missas dominicais e, às vezes, nos teatros. [...] Nos anos de 1860 a iluminação a gás entra nas casas mais ricas e, em 1874, cerca de dez mil casas já dispunham desse conforto. No ambiente iluminado das casas, dos salões e dos cafés, a aparência individual devia revestir-se de novos atributos estéticos. Chapéus, luvas e vestidos, muitas vezes provenientes de estoques que as crises econômicas ou as viradas da moda haviam tornado invendáveis na Europa e nos Estados Unidos, são importados no Rio de Janeiro. Alguns desses adereços deixam entrever os hábitos e as expectativas íntimas das camadas ascendentes da sociedade imperial.[49]

Essas transformações urbanísticas do período deixaram suas marcas nos poemas de Serra, ao longo do itinerário traçado por sua *persona* humorística que, partindo do Campo de Santana (onde foi montada a Exposição de 1866, na Casa da Moeda), segue pela rua Uruguaiana, rua dos Ciganos, o largo do Rocio (onde havia pouco fora instalado o primeiro monumento cívico: a polêmica estátua equestre do Imperador, ironizada em mais de um poema)... Esse perímetro central modernizado é a região onde tal *persona* efetivamente transita nos versos, embora os poemas ainda evoquem, de passagem, Santa Teresa, Tijuca e Andaraí, de onde retorna no trem de ferro (outro marco significativo da modernidade à época). Há, ainda, um poema que, afastando-se da região central, detém-se no Jardim Botânico, transfigurado em versão degradada do jardim edênico ou do *hortus conclusus*, como espaço de queda moral e depravação por causa das *camélias* que "povoam devesas", expulsando as burguesinhas e seus castos idílios amorosos, para fazer do jardim público o "feudo de algumas publicanas...". E vale lembrar aqui que foi justamente em fins dos anos 1860 que o Jardim Botânico sofreu mudança significativa de sua destinação científica original, quando da criação em 1808 com a vinda da família real, embora acabando por ser mais para desfrute privativo de d. João VI. Além dessa destinação, e de ser também "cenário idílico para as mentes pautadas pelos valores iluministas", espaço propício para se desenvolver "a arte de passear", como demonstrou Hugo Segawa, o Jardim Botânico, cada vez mais franqueado como área de recreação durante o Primeiro e o Segundo Reinados, teve alguns de seus recantos transformados em reduto de prostituição, justamente nesse período do poema. É o que registra João Barbosa Rodrigues, que fala, analogicamente, de Mênades em fúria e ruidosos rituais báquicos nas moitinhas próximas do lago:

49 Cf. Vida Privada e Ordem Privada no Império. In ALENCASTRO, Luiz Felipe de; NOVAIS, Fernando (Dir.). *História da vida privada no Brasil* 2. *Império: a Corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 84-5.

> […] foi aberto francamente ao público e houve mesmo a condescendência de colocarem-se aí muitas mesas de madeira, como nas estalagens de aldeia. […] Foram então facilitados os piqueniques ao ar livre e tornou-se um simples jardim de recreio […] [*e que*] […] com a força de vegetação no clima do Rio de Janeiro o passeio tornou-se em pouco tempo um grande parque encantador, excitando a admiração dos visitantes. *Infelizmente, como triste reverso da medalha, certas alamedas sombreadas, certos grupos lembravam, ao menos pela elegância e beleza grega, os bosques sagrados de Paphos e Amathonte, enquanto, nas moitas próximas do lago, ruidosos cânticos de culto do Baccho moderno recordavam os furores harmoniosos das Menades.*[50]

Mas é naturalmente nos poemas que remetem à região central do Rio que as marcas da modernização vão se deixar entrever através dos itinerários da *persona* humorística, que alterna a caminhada pelo passeio agora bem calçado ou pela rua bem asseada – onde ocorre por vezes ser levado pela movimentação dos passantes – com o deslocamento nos novos e velhos meios de transporte à disposição: caleças, *coupés,* tílburis, maxambombas e o "*wagon* de Ave-Maria" que traz o *eu* de volta do Andaraí, reclamando, todavia, da "macieza/ que tem o ferro-carril" e preferindo, antes, "toda a aspereza/ de um *mac-adam* tosco e vil".

Como se pode notar, a perspectiva de Serra não é nada favorável ao progresso e à modernização urbanística de que sua poesia dá notícia. Isso se torna ainda mais evidente quando o poeta se volta para as reverberações dessa modernização no plano da vida social e cultural: os novos hábitos, os comportamentos mais cosmopolitas, a relação com a presença estrangeira na cidade, a imitação ou a incorporação dos padrões ou modelos europeus, em particular o afrancesamento da cultura e do estilo de vida, visível inclusive no plano da língua, ironizado pelos estrangeirismos que despontam em vários versos…

Exemplo significativo disso está nos versos dedicados ao Alcazar lírico. Serra partilha com o Macedo das *Memórias da rua do Ouvidor* e o Machado das crônicas do Dr. Semana, entre outros, a visada negativa diante do impacto (em vários níveis) decorrente da instalação desse café-concerto no Brasil, com o qual o Rio passou a ter atrativos noturnos típicos da vida de grande cidade. Instalado em 1859 por M. Arnaud, o Alcazar não foi o primeiro café-concerto da cidade, mas o que inaugu-

50 RODRIGUES, J. B. *Hortus Fluminensis ou breve notícia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro*, apud Hugo Segawa, Os Jardins botânicos e a arte de passear. *Ciência e Cultura*, vol. 62, n. 1. São Paulo, 2010, p. 52.

rou um novo tipo de espetáculo, baseado no *vaudeville*, na mágica ou *féerie*, em "números de canto, operetas, representações de ginástica e bailados interpretados por um belo elenco de atrizes francesas, que levantavam suas pernas, vestidas com justíssimas calças de seda, ao ritmo do cancã, fazendo as delícias do público majoritariamente masculino que frequentava aquela casa e assistia às récitas fumando e bebendo cerveja".[51] Eram frequentes os escândalos e as brigas por causa da *troupe* de francesinhas levando à perdição homens casados e jovens solteiros, que dissiparam a fortuna familiar em troca dos favores das novas musas ou *ninfas*, dentre as quais ficou muito famosa Mlle. Aimée. Com humor, diz Décio de Almeida Prado que, quando ela deixou o país, depois de quatro anos de atuação no Alcazar, segundo as más-línguas, "as esposas e mães de família soltaram rojões, comemorando a volta ao lar dos maridos e filhos"...[52]

Mas além das questões morais, a crítica negativa ao Alcazar caminhava também no sentido do "abastardamento" da cena nacional e da transformação do teatro em puro entretenimento, abandonando suas preocupações literárias e edificantes, e minando o trabalho realizado pelos autores ligados ao Ginásio Dramático, que contribuíram, de modo muito estimulante, para o florescimento de uma dramaturgia brasileira escrita em moldes realistas. Nos *Versos* de Serra, o Alcazar é tematizado em mais de um momento e criticado nesses dois sentidos. É esse, por exemplo, o teor do poema justamente intitulado "O Alcazar", no qual emprega o louvor para denegrir. Recorre ardilosamente à tópica da falsa modéstia, ao se identificar como um *campônio lá do norte* (que é, no fim das contas, a perspectiva deslocada da qual investe criticamente em todos os poemas), cuja visão simplória de *filho do mato*, de *rude montanhês*, entretanto, é flagrantemente desmentida pelo manejo tortuoso do recurso requintado da ironia, com a qual desanca o morador cosmopolita e moderno, frequentador assíduo do café-concerto, embora aparentemente fazendo o encômio dos modismos franceses encarnados no teatro alcazarino. E por meio das metáforas condimentares, mostra como a *apimentada* arte alcazarina, com sua malícia ou licenciosidade, caiu no gosto popular e, para desgosto da arte erudita ou clássica, "suplanta o mel do Himeto e o ático sal e tudo o que a antiga musa canta"... Reiterando a exposição do corpo, mostra como as vestimentas sumárias das ninfas alcazarinas teriam influído na moda feminina em geral, impondo um novo figurino às mulheres, que baniu de

51 SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Corrêa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e perspectivas*, Uberlândia (34), jan.-jun.2006.

52 PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

vez a tão execrada saia-balão, já uma vez satirizada por Bernardo Guimarães – a cuja poesia humorística a *persona* de Serra se pretende alinhar, elegendo, desse modo, uma vertente romântica menos canônica da obra do autor de *A escrava Isaura*.[53]

Em seu conjunto, os poemas humorísticos de Serra contribuem para redimensionar o que foi esse período de fins dos anos 1860, quando o romantismo dava visíveis sinais de esgotamento como escola, embora a terceira geração ainda estivesse alçando voo à época, nas asas do condor castroalvino. O fato é que o realismo já estava em pauta pelo menos no teatro, ainda que sem se afirmar como opção estética válida para os demais gêneros. É o que Serra busca dramatizar num dos únicos poemas, em que perde de vista a cena urbana fluminense e seu cosmopolitismo (mas não o momento histórico literário), para representar essas tensões estéticas em um registro fantástico. Trata-se de "Ecletismo", em que Serra encena o embate entre escolas através da representação de um sabá, cujo intertexto remete a um dos episódios mais celebrados do romantismo: "A noite de Valpurgis" do *Fausto*, como já tive oportunidade de assinalar, ao examinar outra das reescritas locais do mesmo episódio goethiano, com o pandemonismo sertanejo de "A orgia dos duendes" (então publicado na coletânea de *Poesias* de 1865), no qual Bernardo Guimarães genialmente mobiliza uma série de personagens do folclore ou do anedotário popular e da fauna local para encenar uma versão grotesca, perversa e sarcástica do nacionalismo romântico.[54] Dada a evocação de Bernardo poeta satírico[55] em outro momento da poesia humorística de Serra, é possível supor que aqui também o maranhense tenha se inspirado no exemplo do mineiro, para se apropriar livremente do modelo fáustico, mas a fim de encenar matéria diversa: o referido embate entre as duas escolas literárias. O que vale dizer, o romantismo em seu estertor e o realismo em seu despontar entre nós, seja no domínio da arte dramática, seja nos ecos da Questão Coimbrã referidos dire-

53 Examinei detidamente os poemas satíricos de Bernardo Guimarães sobre a saia-balão e a moda feminina em CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 1997, 101 ss.

54 CAMILO, V. *Walpurgisnacht* e o pandemonismo sertanejo: na trilha do *humour noir*. *Risos entre pares*, op. cit., p. 159-79.

55 Na verdade, a admiração de Serra por Bernardo Guimarães vai além da poesia satírica, fazendo-se sentir na poesia lírica e campesina do primeiro, como ele trata de admitir em seus *Quadros*. Salvador de Mendonça chega a destacar essa dívida para com o poeta dos *Cantos da solidão* no prólogo do livro. Ver SERRA, Joaquim. *Quadros*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1873].

tamente nos versos. A dimensão convulsiva ou agônica do episódio goethiano se dá aqui por associação com o bíblico Vale de Josafá, onde ocorrerá o julgamento final, de acordo com o livro de Joel. O clima de tormento e horror é ainda reiterado pela evocação de peças e dramas cujo tema envolve a ambiência terrificante da Inquisição ou os conflitos entre cristãos e mouros…

O embate entre escolas e modas teatrais traz à cena figurações fantasmáticas e grotescas de protagonistas de peças emblemáticas de diferentes escolas: não só romântica e realista, mas também clássica. Basta notar que o ritual sabático é presidido por ninguém mais, ninguém menos que Inês de Castro, provavelmente evocada por associação não apenas com a personagem histórica, mas também pela versão do mito na tragédia de Antonio Ferreira, marco do classicismo português que voltaria à cena nas tentativas arcádicas de restauração desse gênero com Reis Quitta no XVIII, cuja *Castro* seria refundida "por João Baptista Gomes, numa versão que, embora inferior, teve o favor do público": *A nova Castro*.[56] Por essas célebres versões dramáticas (a par, é claro, da versão camoniana que imortalizou literariamente o mito), acredito ser possível afirmar que Inês comparece no poema como representante do teatro clássico, cercada de uma coorte de espectros de diferentes épocas e tradições que, como ela, foram destronados e literalmente *expulsos de cena* por uma *nova moda*.

Péricles Eugênio da Silva Ramos lê essa nova moda não expressamente identificada pelo poeta maranhense como referência ao realismo. Mas se assim for, como se explica o fato de que as personagens daquele que inaugura o teatro realista francês (o Armand Duval da *Dama das camélias*, além da menção expressa ao *Demi-monde*, ambas de Dumas Filho) estejam também reduzidas à condição espectral das demais, sendo igualmente expulsas da cena? Nesse sentido, a *nova moda* seria mesmo o *Realismo* ou quem sabe (até mesmo porque designada como *moda*) o teatro cômico e musicado representado pela opereta, mágicas e demais formas de entretenimento encenadas no Alcazar, o qual lançaria no limbo toda a dramaturgia literária, inclusive a realista? Como o poema não esclarece a *nova moda*, fica a dúvida, porque as duas tendências em confronto efetivamente nomeadas logo no início dos versos são mesmo o *Romantismo tão gasto* e o *Realismo tão vasto.* Mas veja que se essa definição parece encerrar uma escolha – reconhecendo no realismo uma alternativa válida pela amplitude de possibilidades novas que oferece –, a sequência dos versos demonstra o contrário, desqualificando ambas as escolas: "*Se o romantismo se ador-*

56 Cf. SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1987.

na/ De farrambambas sem par,/ O realismo água-morna,/ Nenhuma poesia encerra,/ Porque anda terra-a-terra,/ Como nós, sobe ao ar!".

Note-se ainda que, se o embate parece encerrar a exclusão mútua das tendências estéticas em confronto, o título aponta para um convívio pluralista: seria a constatação de um estado de coisas ou uma proposta conciliatória de diferentes correntes artísticas e estilísticas? Pois não custa lembrar que o movimento de reação ao romantismo teatral dos anos 1850 conhecido como *École du bon sens* não chegara a propor uma poética teatral para "opô-la à dos românticos, como estes haviam feito em relação aos clássicos. Sob a proteção de uma regra única, a do bom-senso, permitiram-se [justamente] certo *ecletismo* e alguma conciliação em relação a formas teatrais".[57] Estaria Serra propondo algo nesse sentido, tendo já por horizonte o romantismo constituído? Nem o poema responde explicitamente, nem algo na sua produção posterior permite responder assertivamente a isso. São questões que ficam, por enquanto, em aberto.

Mas gostaria de encerrar voltando à poesia, que é o que efetivamente me interessa. A alternativa estética diz respeito também a ela, embora a reflexão se faça a partir do teatro (talvez porque fosse o gênero em que o realismo se afirmou mais cedo). Não só "Ecletismo", mas todos os poemas do livro, como já disse, contribuem para redimensionar (ou tornar ainda mais problemático) o que foi esse período de fins dos anos 1860 e penso especificamente na discussão que aparece entre certos críticos e historiadores a respeito do (temo até em pronunciá-lo aqui!) *realismo em poesia*, discussão marcada por vários equívocos, imprecisões conceituais, anacronismos e relativismos – e por isso descartada pelo debate crítico-historiográfico. Lembro um desses críticos, só para indicar o problema. O já citado Silva Ramos fala de um "realismo humorístico" na poesia romântica (no qual insere Serra) que evoluiu depois para o realismo *tout court*:

> Nasceria na segunda geração romântica o "realismo humorístico", que se viria a converter mais tarde no realismo "tout court": Álvares de Azevedo [...] fundou-o entre nós na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, com um prefácio teorizador [...]. O realismo humorístico de Álvares de Azevedo frutificaria em Fagundes Varela ("Antonico e Corá", "Mimosa", "Leviandades de Cíntia") ou em Castro Alves ("Uma Página da Escola Realista"). Já como realismo puro e simples, presente, aliás, em porções de "Ideias íntimas" de Azevedo, surgiria sobre assunto internacional no *Wiesbade* de Pedro Calasãs

57 FARIA, João Roberto. *Teatro realista no Brasil 1855-65*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

> (1864) e viria opor-se definitivamente ao romantismo (coisa que o próprio Álvares de Azevedo já fazia, ao contrapor seu terra a terra ao sentimentalismo, que dava por esgotado por volta de 1850): combatê-lo-ia como reação. Posteriormente à questão coimbrã, seria ele uma bandeira, como se vê em versos do todavia romântico Joaquim Serra […]. Também da nota realista que incide sobre a nudez feminina em cancãs ou alcovas já Joaquim Serra tem coisas mais fortes que Joaquim de Calasãs com seus simples pedaço de perna […] Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Adelino Fontoura já poderiam vir; o realismo antirromântico, porém, nascera no romantismo, movimento excepcionalmente rico de direções.[58]

Não retomo aqui os comentários de Fausto Cunha, mais cuidadoso no emprego do conceito de *realismo romântico* (contradição em termos). Mas o fato é que, por ora, apesar das associações forçadas presentes na linhagem discutível eleita por Silva Ramos, e apesar de certa incompreensão para com sua concepção do todo da poética de Álvares de Azevedo, o fato é que, no caso de Serra e destes poemas humorísticos em particular, a indagação pelo *realismo* (sem que isso implique afirmá-lo de modo categórico, desobrigando-se de precisá-lo conceitualmente) tem sua razão de ser, dada a sua tematização explícita em "Ecletismo" e tomando por referência o "ideal coimbrão". Daí, também, entendermos um pouco melhor o sentido da cena urbana de que se alimentam os *Versos* de Pietro de Castellamare.

Vagner Camilo é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp/Imprensa Oficial, 1997) e *Drummond: da* rosa do povo *à rosa das trevas* (Ateliê/ANPOLL, 2000).

58 RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. Rio de Janeiro: LTC, 1979, p. 75-78.

Pai Tomás no romantismo brasileiro

Hélio de Seixas Guimarães

Resumo: *A cabana do pai Tomás* (1851-2), de Harriet Beecher Stowe, um dos grandes fenômenos literários do século XIX, teve repercussão significativa no meio literário brasileiro, conforme registros deixados por Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis e Joaquim Nabuco. O artigo procura traçar os caminhos de chegada ao Brasil desse primeiro best-seller das Américas, que apenas em 1853 teve três traduções diferentes para o português, e seu impacto sobre as representações do escravo e da escravidão no Brasil.
Palavras-chave: *A cabana do pai Tomás*, representação do escravo, romantismo brasileiro.

Abstract: *The novel* Uncle Tom's Cabin *(1851-2), by Harriet Beecher Stowe, was one of the greatest literary phenomena in the 19th Century, with a remarkable impact on the Brazilian literary milieu, as we learn from the testimonies of Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis e Joaquim Nabuco. The article gives an account of the novel's translations into Portuguese – as early as 1853 there were three different translations already circulating in Portugal and Brazil – and of its reception in Brazil, where it had an important role in the literary representations of slaves and slavery.* ***Keywords:*** *Uncle Tom's Cabin, representation of the slave, Brazilian Romanticism.*

Joaquim Nabuco, ao revolver as memórias de infância em busca da gênese de sua simpatia para a questão abolicionista, escreveu em *Minha formação*, de 1900: "Mil vezes li a *Cabana do pai Tomás*, no original da dor vivida e sangrando". Dezessete anos antes, em *O abolicionismo*, Nabuco já se referira à mesma *Cabana do pai Tomás*. No seu livro de 1883, escrevia que os sofrimentos reais dos escravos ultrapassavam em muito os verdadeiros martírios descritos nesse melodrama clássico, história de um escravo bondoso e profundamente cristão, o pai Tomás do título, que, vendido a um senhor cruel, aceita com resignação toda sorte de maus-tratos, passando por um calvário e um martírio que reencenavam calvário e martírio de Cristo.

A evocação do romance norte-americano mesclado às primeiras lembranças da escravidão dá a medida da profundidade das impressões que o livro da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe produziu sobre Nabuco, figura-chave do abolicionismo brasileiro, e também sobre uma geração inteira de intelectuais brasileiros que conviveram de perto com a escravidão. O depoimento de Nabuco também nos dá a medida do impacto que o romance teve para o abolicionismo brasileiro e nos faz pensar sobre o papel que teve nas representações do escravo e da escravidão nos textos produzidos no Brasil na segunda metade do século XIX.

***A** cabana do pai Tomás*, originalmente publicado aos pedaços no jornal abolicionista *The National Era*, entre 1851 e 1852, foi um dos grandes fenômenos literários do século XIX. Lançado em livro em março de 1852, em Boston, nos Estados Unidos, a primeira edição de 5 mil exemplares esgotou-se em dois dias. Oito semanas depois, o livro havia vendido 50 mil exemplares, segundo dados publicados pela Biblioteca Pública de Nova York. No final de 1852, as vendas nos Estados Unidos chegaram a 300 mil exemplares. Na Grã-Bretanha, há notícias de quarenta edições pirateadas, que teriam somado mais de um milhão e meio de cópias. O livro foi traduzido para quarenta línguas, atingindo mais de 4 milhões de exemplares nos primeiros anos de circulação. Numa carta de junho de 1853, a autora descreveu o sucesso extraordinário do livro listando traduções para línguas tais como o valáquio (dialeto do romeno), o galês e o baixo-saxão holandês.

Na França, imediatamente ganhou várias traduções e provou reações extremas. Flaubert, por exemplo, mostrou-se profundamente incomodado com o romance. Flaubert trata do livro em duas cartas a Louise Colet, datadas de 22 de novembro e 9 de dezembro de 1852. Na primeira, ainda sem haver lido o romance, diz ter um prejulgamento desfavorável ao livro, que acredita tocar apenas em paixões do momento (*passions du jour*). Na segunda prevê que o romance perderá sua efetividade quando não mais existirem escravos nos Estados Unidos, pois não serão mais verdadeiras

as histórias antigas nas quais os muçulmanos são invariavelmente representados como monstros. Ainda nessa segunda carta, escreve o seguinte sobre a *Cabana do pai Tomás*:

> As reflexões da autora me irritaram o tempo todo. É preciso fazer reflexão sobre a escravidão? Basta mostrá-la, e está feito. [...] Veja se há declamações contra a usura no *Mercador de Veneza*. A forma dramática tem essa vantagem, ela anula o autor. – Balzac não escapou do mesmo defeito, ele é legitimista, católico, aristocrata. – O autor deve estar em sua obra como Deus no universo: em toda parte, mas visível em parte alguma.[1]

O que incomodava Flaubert, sempre avesso à intromissão autoral no curso da narração, era o caráter sentimental e retórico do romance, repleto de perorações contra a instituição da escravidão.

Reação oposta teve Georges Sand, que escreveu, também em 1853, um artigo elogioso sobre o romance norte-americano, referido como "livro cheio de lágrimas, e de fogo", que "multiplicado por centenas de mil percorria os dois hemisférios arrancando lágrimas de todos os olhos que o liam". O artigo, publicado em *La Presse*, era a chancela de uma escritora consagrada na França para um sucesso popular que arrebatou e dividiu opiniões não só no mundo letrado francês, mas também no alemão e no inglês, e que muito em breve arrebataria também Portugal e Brasil.

O livro teve pelo menos três traduções para o português apenas no ano de 1853. A primeira, *A cabana do pae Thomaz, ou os negros na America*, foi publicada no Porto, em quatro volumes, numa tradução a partir do francês. Outra tradução portuguesa saiu no mesmo ano em Lisboa, com o título *A cabana do tio Thomaz ou a vida dos negros na America*, sem indicação do nome do tradutor, mas também a partir de uma tradução francesa. A terceira edição portuguesa de 1853 é *A cabana do pai Thomaz ou a vida dos pretos na America: romance moral*, traduzido a partir do inglês por Francisco Ladislau Álvares d'Andrada.

Nessa versão, vemos um tradutor consciente de que boa parte do seu leitor potencial estaria do lado de cá do Atlântico. Isso fica evidente numa nota em que, ao justificar a tradução da palavra "*estate*" por "engenho", o tradutor Francisco Ladislau explica:

1 Essas cartas de Flaubert a Louise Colet estão em FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, vol. 2. Paris: Gallimard, 1980, p. 179 e 204.

> Como este meu trabalho é principalmente destinado para o Brasil, onde a admirável obra de Mrs. Stowe pode e deve ser mais apreciada que em parte alguma, adoptei os termos próprios daquele país, como, por exemplo, este *d'engenho*, que talvez algum leitor da Europa não saiba que quer dizer; em língua brasileira, fábrica onde se manipula o açúcar, e onde vive ordinariamente o senhor dela com os seus numerosos escravos.[2]

O tradutor também manifesta receio quanto ao desagrado que a obra poderia causar "nos países onde a escravatura existe, e onde ela é, e será talvez por muito tempo ainda um mal necessário".[3] Ladislau termina o prefácio ponderando que a solução proposta por Stowe para a escravidão – o seu fim imediato – não pode ser aplicada ao Brasil e às colônias portuguesas, onde "o estado físico e moral" dos escravos não se pode comparar com o dos Estados Unidos e onde a extinção de semelhante flagelo poderia ferir "muitos outros interesses capitais".[4]

Francisco Ladislau tinha razão tanto no cálculo sobre onde estava o público da sua tradução como nos temores quanto à reação ao livro por parte desse público, amplamente escravista. Sabemos que a repercussão do *Pai Tomás* no Brasil foi intensa. Isso tanto no sentido de fornecer aos escritores daqui um estoque de imagens literárias do escravo e de situações relacionadas à escravidão, que passariam a integrar o imaginário dos escritores brasileiros (quantas das tragédias de ser vendido, dos sofrimentos da senzala, dos dramas familiares, das cenas de fuga e suicídio têm inspiração no livro de Beecher Stowe, que lhes deu figuração e ampla circulação internacional?), como nas reações de acolhimento e recusa que o livro provocou entre intelectuais e literatos brasileiros, que reagiram em suas obras às estratégias e procedimentos adotados por Beecher Stowe para defender a abolição da escravidão nos Estados Unidos.

A presença do pai Tomás se multiplicou em traduções e adaptações da história que se sucederam, no Brasil e no mundo, não só na forma de livro, mas também em numerosas e célebres representações teatrais, que caprichavam na encenação dos suplícios dos escravos e viraram uma espécie de febre em todo o mundo, inclusive no Rio de Janeiro.

Em março de 1860, o jovem crítico Machado de Assis, ao escrever sobre a peça

2 *A cabana do pai Thomaz ou a vida dos pretos na America*. Romance moral. Escripto em inglez por Mrs. Harriet Beecher Stowe, e traduzido em portuguez por Francisco Ladislau Alvares d'Andrada. Em 2 tomos. Paris, Rey & Belhatte, mercadores de livros, Quais des Augustins, 45, 1853, p. 33.

3 Idem, p. xvii.

4 Idem, p. xviii.

Mãe, de José de Alencar, evocava pela primeira vez o nome de Stowe: "Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriette [sic] Stowe, fundado no mesmo teatro da escravidão".[5]

Na peça de Alencar, uma escrava dá à luz um filho, chamado Jorge, que se torna seu senhor, obviamente ignorando que a escrava é sua mãe. Necessitado de dinheiro para acudir o pai da mulher que pretende desposar, Jorge apela para um último recurso: vender a escrava, para tirar o futuro sogro de dificuldades financeiras. Na transação, revela-se o segredo da maternidade, criando-se um empecilho para a realização do casamento de Jorge com Elisa (é esse o nome da futura esposa), já que o fato de ele ser filho de escrava desagrada ao futuro sogro. No leito de morte, o filho reconhece a mãe, mas é tarde demais.

Alencar trabalha em diapasão parecido com o do romance norte-americano, sentimentalizando o tema da escravidão, que aparece conjugado com sentimentos de abnegação e sacrifício associados ao amor materno. Ele reedita o dilaceramento da separação entre mãe e filho, uma das cenas da escravidão que Beecher Stowe ajudou a popularizar com seu romance, que também deu enorme visibilidade aos castigos corporais dos escravos, que passaram a circular amplamente na produção ficcional que tematiza a escravidão, em que cenas de açoitamento, que a princípio tanto escandalizaram o público norte-americano, tornaram-se quase obrigatórias.

Em sua peça, Alencar faz clara alusão ao romance de Stowe, batizando os jovens protagonistas de Jorge e Elisa – homenagem aos jovens escravos fugitivos da *Cabana do pai Tomás*, George e Elisa.

No comentário sobre a peça, Machado reconhece em Harriet Beecher Stowe a fundadora do que chama de "teatro da escravidão", identifica na *Cabana do pai Tomás* a matriz de *Mãe*, peça por meio da qual Alencar levava ao palco esse drama "essencialmente nosso".[6]

Não foi a única referência de Machado a esse que é considerado o primeiro best-seller produzido nas Américas. Cinco anos mais tarde, em 1865, ao tratar do recém-encenado drama *Os cancros sociais*, de Maria Ribeiro, o crítico de teatro voltaria a

5 Machado de Assis, [A Crítica Teatral: José de Alencar: *Mãe*], texto publicado em 29/3/1860, cf. *Obra completa*, vol. 3, p. 840. Machado volta a se referir a *Mãe* em textos de 1866, 1873 e 1879.

6 Cinco anos mais tarde, Machado voltava ao assunto ao tratar do recém-encenado drama *Os cancros sociais*, de Maria Ribeiro, autora de outro drama, *Gabriela*, que causara boa impressão no Machado crítico de teatro.

reconhecer em Beecher Stowe, referida por ele como "senhora de nomeada internacional", a iniciadora de um tipo de drama fundado no "protesto contra a escravidão".[7] Dez anos mais tarde, em 1876, na condição de censor do Conservatório Dramático, Machado licenciou uma peça baseada na *Cabana do pai Tomás*. Talvez por temer a reação do público à peça, deixou para a polícia a responsabilidade de permitir ou não a sua representação.[8]

Para Machado, é inequívoca a primazia de Stowe na escritura dos dramas contra a escravidão, a quem ele sempre se refere com admiração e espanto, por causa da nomeada internacional da escritora, que conseguira algo inédito na literatura das Américas ao inverter pela primeira vez o fluxo da produção literária, até então da Europa em sentido ao Novo Mundo. Tendo em vista o sucesso estrondoso alcançado por Stowe, e em contraste com ele, Machado trata da recepção fria destinada à produção nacional e lamenta as minguadas possibilidades de glória literária no Brasil, chamando a atenção dos seus leitores para o destino inglório dos escritores brasileiros, tomando como elemento de comparação justamente *A Cabana do pai Tomás*.

Assim, o livro de Stowe explicitava para Machado e outros literatos brasileiros a fragilidade da literatura produzida no Brasil não mais apenas em relação à produção europeia, mas também em relação à literatura produzida no interior da América. A América deixava de ser o espaço literário homogêneo imaginado pelos primeiros românticos, que costumavam referir-se à natureza americana e ao Novo Mundo como um bloco que se diferenciava e contrastava com a Europa e o Velho Mundo, para se tornar um espaço fissurado, à medida que ficavam claras as diferentes potencialidades das partes sul e norte do continente.

Explícitas em Machado, as referências à obra de Stowe estão implícitas em Alencar, como ocorre na peça *Mãe*. No entanto, as referências ao *Pai Tomás* aparecerão de modo ainda mais explícito em outros autores-chave do romantismo, como Bernardo Guimarães, em *A escrava Isaura* – certamente o mais conhecido melodrama da escravidão produzido no Brasil –, e Joaquim Manuel de Macedo, em *As vítimas-algozes*, título de um conjunto de três novelas publicadas em 1869.

7 MACHADO DE ASSIS. Crônica publicada em 16 de maio de 1865 no *Diário do Rio de Janeiro*. In: Coleção Jackson, Chronicas, 2º volume (1864-1867), 1951, p. 418-9. Grifos meus.

8 A informação foi publicada na *Revista Illustrada* de 15 de julho de 1876, p. 3. João Roberto Faria, que recolheu todos os escritos de Machado relativos ao teatro, diz ser bem possível que a informação seja verdadeira, embora não conheça esse parecer. Machado foi censor na primeira fase do Conservatório, entre 1862 e 1864, e também na segunda, a partir de 1871, mas infelizmente toda a documentação dessa segunda fase se perdeu.

As novelas de Macedo são praticamente panfletos, escritos em plena campanha pela Lei do Ventre Livre, ao que tudo indica a pedido ou pelo menos por sugestão do imperador dom Pedro II, de quem Macedo sempre foi muito próximo. São exemplos perfeitos da instrumentalização política da literatura durante o Segundo Reinado, não escondendo em nenhum momento – como, aliás, ocorre no livro de Stowe – seu objetivo de intervir nos debates sobre os rumos da escravidão no Brasil. Se Flaubert tivesse lido as novelas de Macedo, certamente teria ficado muito mais desagradado do que ficou ao ler *A cabana de pai Tomás*, tal é a intervenção do autor na apresentação, comentário e enquadramento moral da ação, ainda que com uma postura muito diferente daquela adotada por Stowe.

Desde as páginas iniciais, os objetivos do livro são explícitos, as estratégias de persuasão são muito nítidas, e o argumento principal é muitas vezes reiterado: a escravidão é abominável e precisa ser extinta não porque o escravo seja vítima de uma instituição moralmente condenável, mas porque ela, a escravidão, inevitavelmente transforma o escravo em algoz dos seus senhores, colocando em perigo a ordem, a paz e a integridade da família senhorial.

Em relação a esses expedientes de persuasão, o parâmetro do romance norte-americano, fortemente calcado num discurso humanitário e religioso, ajuda-nos, por contraste, a perceber a outra roupagem, também pesadamente ideológica, com que se revestem as justificativas para o fim da escravidão veiculadas por Macedo. Essas justificativas dizem respeito ao pensamento escravista e antiescravista vigentes no Brasil no momento de intensificação das campanhas emancipacionistas, no final dos anos 1860 e início da década de 1870, quando as discussões sobre os interesses dos proprietários de escravos se sobrepuseram às discussões sobre o destino dos ex-escravos.

No caso de *As vítimas-algozes*, cujo subtítulo é "Quadros da escravidão" (o que, aliás, remete às "cenas da escravidão" do teatro abolicionista que se inspirou fortemente no livro de Stowe), Macedo deliberadamente produz uma espécie de anti-*Pai Tomás*. Nas três novelas que compõem o livro, defende o fim da escravidão a partir de princípios diametralmente opostos aos da *Cabana do pai Tomás*. Não são os valores humanitários e religiosos que estão em jogo, mas a segurança e a permanência mesma do lar patriarcal, com o foco recaindo, em última análise, sobre o corpo da senhora e da Iaiá, ameaçados pelos apetites de homens e mulheres negras.

O livro norte-americano serve de referência não só para as táticas retóricas adotadas pelo narrador, mas também ajuda a explicitar quem é quem na equação entre vítimas e algozes armada pelo título da obra.

As táticas de persuasão vêm explicitadas já no prólogo, quando o narrador descreve os dois caminhos opostos que poderiam ser tomados para levar "à reprovação profunda que deve inspirar a escravidão": "Um desses caminhos, diz ele, se estende por entre as misérias tristíssimas, e os incalculáveis sofrimentos do escravo, por essa vida de amarguras sem termo, de árido deserto sem um oásis, de inferno perpétuo no mundo negro da escravidão". É o quadro do mal que o senhor, para Macedo *ainda sem querer*, faz ao escravo.

Esse é o modelo criado pela *Cabana do pai Tomás*. O outro caminho, prossegue o narrador,

> [...] mostra a seus lados os vícios ignóbeis, a perversão, os ódios, os ferozes instintos do escravo, inimigo natural e rancoroso do seu senhor [...] a sífilis moral da escravidão infeccionando a casa, a fazenda, a família dos senhores, e a sua raiva concentrada, mas sempre em conspiração latente atentando contra a fortuna, a vida e a honra dos seus *incônscios opressores*. É o quadro do mal que o escravo faz *de assentado propósito* ou às vezes involuntária e irrefletidamente ao senhor.[9]

A estratégia adotada por Macedo explicitamente se opõe à representação do escravo-mártir, encarnado pelo pai Tomás, que encara a tortura física e moral com resignação e fervor religioso, e segue pelo segundo caminho, o da demonização do escravo, tornado algoz pela escravidão, como alerta o autor: "o escravo que vamos expor a vossos olhos é o escravo de nossas casas e de nossas fazendas, o homem que nasceu homem, e que a escravidão tornou peste ou fera".[10]

Já no prólogo nota-se o potencial de violência e ambiguidade contido no livro e também no título. A princípio, as vítimas-algozes referem-se aos escravos. É isso que se supõe, e é isso que o livro até certo ponto confirma. O hífen, que poderia imprimir alguma dinâmica ou dialética à oposição semântica entre vítimas e algozes, acaba por cristalizar senhores e escravos em posições irredutíveis. As vítimas são os senhores, os algozes, os escravos, apartados por um grau de oposição que os coloca quase como entidades dissociadas, como se um nada tivesse a ver com o outro.

O escravo só será definido como vítima ironicamente, em "Lucinda, a mucama", terceira e última história do livro, em que a vitimização do escravo será finalmente

9 MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes – Quadros da escravidão*. São Paulo: Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991, p. 4 e 5.

10 Idem, p. 5.

desmoralizada, explicitando o caráter anti-*Pai Tomás* da obra de Macedo. Isso ocorre justamente na cena em que uma respeitável senhora e sua filha aparecem lendo justamente… *A cabana do pai Tomás*. Diante do espanto do velho fazendeiro ao encontrar mulher e filha debulhadas em lágrimas diante do livro, intervém o filho, rapaz de ideias progressistas importadas da França e dos Estados Unidos, para explicar ao pai que o romance "concorreu para uma grande revolução social porque encerra grandes verdades". E explica que verdades são essas – "as da privação de todos os direitos, da negação de todos os generosos sentimentos das vítimas, que são os escravos; as da insensibilidade, da crueldade irrefletida, mas real, e do despotismo e da opressão indeclináveis dos senhores".

O diálogo é entreouvido pela mucama Lucinda, que conclui ser ela a vítima.

A vitimização do escravo é a senha para a escrava consumar a vingança contra os senhores, levando à perdição a filha destes, Cândida, menina de onze anos, que a jovem mucama inicia sexualmente, entregando-a a um francês aventureiro.

A visão simpática que o jovem progressista – e ingênuo – Liberato tem do livro de Harriet Beecher Stowe é imediatamente neutralizada pelo curso da narrativa, que insiste no caráter mistificador e no efeito deletério produzido por esse tipo de literatura, recusado desde o início por Macedo, no prólogo ao qual já me referi.

Estão aí alguns exemplos, que certamente poderiam ser multiplicados, da presença que esse romance teve no imaginário dos românticos brasileiros, como modelo e antimodelo para a representação do escravo e da escravidão.

O que procurei mostrar é que, em paralelo às fontes eruditas para a constituição de uma imagem literária para o escravo, caso do *Navio negreiro* de Heinrich Heine, há o influxo dessas outras fontes literárias talvez menos nobres e menos valorizadas, mas que certamente mobilizaram a imaginação e a sensibilidade dos escritores brasileiros, tornando-se matéria constitutiva das representações do escravo e das cenas da escravidão durante o romantismo no Brasil.

Hélio de Seixas Guimarães é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Os leitores de Machado de Assis* – o romance machadiano e o público de literatura no século 19 (Nankin/Edusp, 2004).

Poema sem razão

Cilaine Alves Cunha

Resumo: Em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, a estilização do ócio e da preguiça ora se aproxima da cultura grega que os tomava por fonte da liberdade e da sabedoria, ora metaforiza um cansaço com temas e princípios estéticos que circulavam durante o romantismo brasileiro. **Palavras-chave:** ócio, preguiça, romantismo brasileiro.

Abstract: *In Álvares de Azevedo and Bernardo Guimarães writings, the stylization of idleness and sloth sometimes approaches the Greek culture, which took them by a source of freedom and wisdom, and sometimes metaphorizes weariness with themes and aesthetic principles that circulated during the Brazilian Romanticism.* ***Keywords:*** *idleness, sloth, Brazilian Romanticism.*

1. Quietude vegetativa

Recorrente na prática literária da primeira metade do século XIX, o tema do ócio e da preguiça alcança um considerável número de poesias de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães, atravessando as distintas partes de suas respectivas obras lírica e satírica. Em *Lira dos vinte anos*, o primeiro desses poetas compreende algumas atividades do ócio como requisitos essenciais a uma vida ditosa. Fundamentando uma recusa do ritmo da vida administrada pelo tempo mecânico do relógio, o culto do ócio fornece-lhe ainda bases para uma reflexão sobre a subjetividade, seu próprio sistema poético e a estética romântica.[1]

No poema *Anima mea*, o sujeito lírico almeja alcançar um estado favorável à conquista da impossível unidade de sua alma. Num descanso contemplativo, exalta a cessação plena das atividades físicas e sensoriais como um ideal de vida do poeta, enquanto representa os elementos naturais com análoga força distensional. A produção de uma analogia entre a mórbida quietude do sujeito e de sua amada com o sossego despertado pela natureza é condição essencial à apreensão da ideia poética: "Ah! vem minha Ilná: sei harmonias/ Que a noite ensina ao violão saudoso/ E que a lua do mar influi na mente".[2] O sujeito lírico pressupõe que a quietude silenciosa da tarde e o repouso do gênio, sua distensão muscular que assim comunga com o cosmos, favorecerão o domínio dos "mistérios da floresta" e, assim, facultarão o acesso ao conhecimento de si e do mundo. De posse dele, o poeta pode equiparar-se ao criador do Universo, apreender, quem sabe, o *fiat lux* e gestar a arte.[3]

Já entre os poemas de Bernardo Guimarães que abordam o ócio, "Hino do prazer" encaixa-se em "Inspirações da tarde", volume de poemas acrescentados à segunda edição (1858) de *Cantos da solidão*, livro de início da carreira do autor em que predomi-

1 Como parte de sua dedicação ao assunto, Álvares de Azevedo traduziu como "Relógios e beijos" um poema de Heine que credita a invenção do relógio a um homem triste e solitário. Para suportar uma noite de rigoroso inverno, o inventor da cronologia entretém-se com o chiado dos camundongos e com o ruído das bicadas do cupim. Ao imergir em pensamentos despertados pela percepção dos animais, o homem deixa ver a baixa qualidade de sua vida interior.

2 A edição de Álvares de Azevedo aqui consultada é: *Poesias completas*. Ed. Péricles Eugênio da Silva Ramos/ Org. Iumna Maria Simon. Campinas/São Paulo: Unicamp/Imprensa Oficial, 2002.

3 Sobre a relação entre o sono e a aquisição do conhecimento entre os românticos, cf. BÉGUIM, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Libraire José Corti, p. 67-84.

na um discurso grave e por vezes edificante.[4] Nele, um representante típico da vida dissoluta, o Filho dos Prazeres, dirige-se à juventude boêmia e letrada, aconselhando máximas para uma vida feliz baseadas no epicurismo. Sob o mote de que é doce viver sem contar as horas, o primeiro dos três cantos do poema saúda a vida dedicada à libertinagem, elegendo festins, banquetes, a conversação, a amizade, o canto e a orgia sexual por companheiros indispensáveis. Avaliando que o tempo empregado nessas atividades, livre de cronometragem, é superior àquele dedicado a vigiar "avaros cofres", o sujeito discursivo recusa a ação racionalmente orientada para o trabalho e a acumulação, prevendo que estes deterioram a consciência. A passagem em questão atualiza a tradicional condenação da cobiça, vinculando-a à fome e à exclusão social:

> Antes assim, do que passar os dias,
> – Qual feroz caimã, guardando o ninho,
> Inquieto a vigiar avaros cofres,
> Onde a cobiça aferrolhou tesouros
> Colhidos entre as lágrimas do órfão
> E as ânsias do faminto.

No canto seguinte, no entanto, a voz discursiva solicita aos convivas que deponham as taças e suspendam a vida dedicada à boêmia, elegendo novos fatores para a conquista da felicidade. A pressuposição de que o descanso e o silêncio, temperados com algumas gotas de melancolia, também banqueteiam o espírito procura valorizar a quietude sensível e impor limites aos excessos de uma vida dedicada à libertinagem. O segundo canto abre-se com uma epígrafe de Lamartine – "*Je veux rever, et non pleurer!*" –, desenvolvendo-se como uma reposição do culto da melancolia, convencionalmente codificado, segundo se sabe, como fonte da meditação, da conquista da sabedoria e do desfrute do belo. Despertada pela solidão das campinas, à sombra da mangueira ou em plácido remanso, a nostalgia pode também fornecer as condições propícias à inspiração de "aéreos cantos".

"Hino do prazer" persegue, à maneira epicurista, a justa medida em cada um dos estados e estilos de vida tidos por essenciais à aquisição do prazer. Ao se apoiar na epígrafe de Lamartine, poeta exemplar da elegia romântica, o Filho dos Prazeres procura legitimidade para desaconselhar os excessos da incursão na melancolia,

4 A edição aqui consultada dessa obra é GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de*. Org. Alphonsus de Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959.

supondo com o poeta francês que o sonho é preferível ao lamento. A temperança deve guiar o gosto pela melancolia, a ser cultivada na medida em que a fruição da natureza a desencadeie, e a criação poética exija. A prudente rejeição da intensificação da tristeza à dor extrema deriva, de um lado, do cuidado para não ferir o princípio que rege o poema. Mas também se assenta na recusa de códigos religiosos austeros que, antevendo a era do Juízo Final, prescrevem um ascetismo intramundano como norma de uma vida que se prepara para o além. O Filho dos Prazeres descrê, no entanto, da imortalidade da alma, com seus correlativos de salvação ou danação eterna. Incorrendo em niilismo, postula que a vida desemboca antes no não-ser quando tudo se revolve no nada: "A campa! – Eis a barreira inexorável,/ Que nosso ser inteiro devorando/ Ao nada restitui o que é do nada!…".

"Hino do prazer" repõe o idílio tradicional à luz do contexto romântico, situando a vida campestre não em uma paisagem domesticada, como no século anterior. Instala-a em um mítico espaço natural, anterior à história,[5] espécie de jardim dos prazeres em que predomina um isolamento completo do mundo civilizado. Nesse momento, o *bon vivant* elege o entardecer e o leito recoberto de musgo e flores como hora e lugar propícios para concretizar a posse amorosa. Na hora vespertina, a estilização da prática sexual no ambiente natural aproxima a natureza rústica da liberdade sexual, fonte última do prazer de viver. Quase ao final do poema, a figura feminina gradualmente se desfaz de cada uma das peças de sua vestimenta até deixar entrever os seios no jogo de luz e sombra naturais. A atividade sexual desemboca no êxtase do sujeito amoroso que então se vê afetivamente fundido à natureza, como figura a seguinte apóstrofe altissonante dirigida a ela:

> Eu sou feliz! – cantai minha ventura,
> Auras da solidão, aves e bosque;
> Astros do céu, sorride a meus amores,
> Flores da terra, derramai perfumes
> Em torno deste leito, em que adormece
> Entre os risos de amor o mais ditoso
> Dos seres do universo! […]

5 Sobre a diferença entre o idílio tradicional e romântico, cf. MÜNSTER, Reinhold. *Introducción a Schlegel. Lucinde*. Valência: Editorial Natán, 1987, p. XXII; e também BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 95. Sobre a "politização" do conceito idílico da natureza a partir de Rousseau, cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 439.

Destoando das orientações da personagem, entretanto, o poema se fecha com uma máxima exemplar, quando o Filho dos Prazeres cai abruptamente em completo abatimento. Desde então, a voz do *bon vivant* desaparece, substituída pela intromissão de uma onisciência letrada que, num tom doutoral, extrai daí a lição que arremata o poema, pressupondo ao final um conflito entre cristianismo, de um lado, e epicurismo e amor livre, de outro, afirmando aquele contra estes. Ao procurar gozar a vida sem observar as "lições severas" que se podem extrair da inevitabilidade da morte, a personagem alcança, sob a ótica onisciente, um gozo intenso, mas temporal e efêmero, perdendo a oportunidade de se precaver contra as desilusões que arrastam para a morte. No contraexemplo fornecido pela personagem, a voz onisciente replica a sua consciência da finitude, contrapondo-lhe a presença sempre-eterna da força divina que a todos golpeia.

Por outro lado, "Hino do prazer" dedica três longos cantos para celebrar, em chave lírica, o prazer como norma de vida e uma única estrofe para condená-lo, destacando apenas brevemente os castigos divinos que aguardariam os supostos incautos. No conjunto do poema predominam as lições mundanas. Considerando a gargalhada posterior de Bernardo Guimarães para com as ideologias que procuravam controlar a cultura oitocentista, a concisão e a rapidez na exploração de uma lírica edificante podem ser indicativas da pouca convicção do autor diante de gêneros didáticos. O traço mais ingênuo de "Hino do prazer" reside no intuito voltado para edificar e confirmar a ideologia cristã.

2. A cultura do ócio

No século XIX, a reposição do ócio pela literatura ocorre quando o relógio já deixara de ser índice de riqueza, tornando-se objeto útil de regulação do modo de produção industrial. No interior das fábricas da Revolução Industrial, o ritmo do trabalho do artesão e do camponês, descontínuo e alternado com outras tarefas, submete-se aos poucos a uma rigorosa sincronia e automação, passando a variar entre dez, catorze ou mais horas. Para impor e sedimentar na cultura o ritmo do novo modo de produção, o capitalismo industrial empreendeu uma fervorosa campanha contrária às diversas festividades em homenagem aos dias santos.[6] Com o apoio de certo segmento da

6 Cf. THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 290.

Ilustração favorável à modernização do aparelho do Estado, ao controle do tempo livre dos trabalhadores e à preservação do ócio como prerrogativa dos membros da nobreza e do filósofo,[7] essa campanha aos poucos veio transformando em negócio atividades recreativas até então praticadas comunitariamente, como jogos, competições e festivais. Paulatinamente o século XIX enterra a cultura do ócio.[8]

A reatualização artística do tema no período é também parte de um sistema que concentrou em poucos anos as contradições que vieram se perpetuando.[9] Entre estas, o advento da ciência moderna e a ascensão do capitalismo por todas as atividades da vida cotidiana e pelas relações humanas em geral inverteram a hierarquia tradicional que valorizou o ócio (*otium*) com fim em si e modo de vida livre. O moderno sistema econômico degenerou a importância que a cultura grega clássica destinava à vida contemplativa e à política em detrimento do labor e do negócio (*neg-otium*). Reforçando a condenação cristã da preguiça, liberou o trabalho de sua antiga limitação ao reino da necessidade, e o labor e o negócio de sua restrição ao ambiente doméstico, sacralizando a ética burguesa do trabalho como norma da vida.[10] Consideradas pela Bíblia pecado capital e penitência divina pela perda do paraíso, a opressão imposta pelo mundo do trabalho e a acumulação tornaram-se virtude desde então: "Trabalhar é ganhar para poupar e investir para que se possa trabalhar mais e investir mais".[11]

Na Grécia antiga, o ócio, privilégio do cidadão ateniense, é garantido, como se sabe, à custa dos escravos. Ele não se confunde com a atual noção de tempo livre, nem de lazer, mercantilizados pela indústria cultural. Em Aristóteles, a finalidade do descanso e da diversão assenta-se na necessidade de recuperar forças físicas para mais trabalho, dele não se desvinculando. Apenas o ócio, com fim em si, pode ser fonte da liberdade e da felicidade.[12] Assentada no princípio de que a necessidade suprime

7 Sobre a vertente funcional da Ilustração em meio à qual figuram Voltaire, Diderot, entre outros, cf. ROUANET, Sergio Paulo. Ociosidade e ócio no pensamento da Ilustração. In: *Elogio à preguiça*. São Paulo: Edições Sesc, 2012, p. 166-174.

8 Cf. GRAZIA, Sebastian de. *Tiempo, trabajo y ocio*. Trad. Consuelo Vazquez de Paga. Madrid: Editorial Tecnos, 1966, p. 49.

9 Para uma abordagem dessas contradições, cf. MATOS, Olgária. *Adivinhas do tempo: êxtase e revolução*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 9.

10 Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária/Salamandra; São Paulo: Edusp, 1981, p. 37-46.

11 CHAUÍ, Marilena. Introdução a LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998, p. 14.

12 Cf. GRAZIA, Sebastian de. *Tiempo, trabajo y ocio*, op. cit., p. 2-4.

a autonomia, a definição aristotélica considera que o labor dos escravos é também coagido pela necessidade de tirania do déspota que assim também não é livre. Do reino da liberdade torna-se ainda proscrita a vida do mercador que, deixando de desfrutar do prazer da conversação, da amizade e do conhecimento, revela-se, para continuar dizendo com Walter Benjamin,[13] uma alma vulgar que, aspirando a bens terrenos que privam o tempo do ócio, deforma seu espírito e corpo. O mundo do trabalho interdita o acesso à sabedoria e leva os que a ele se entregam a seguir o destino dos escravos. Como atividades do ócio que proporcionam felicidade, não a mera sensação agradável, a música e a contemplação ocasionam um prazer livre e desinteressado de qualquer outro fim, podendo favorecer o cultivo da mente e o acesso à verdade do Universo. Essas atividades poderiam preparar os homens para a vida ativa na política, na medida em que, libertando-os das perturbações da alma e das distorções da percepção criadas pela necessidade, contribuiriam para que reconhecessem o bom e o verdadeiro.[14]

Já desde a decadência da cidade-estado grega, no entanto, emerge, nos termos de Hannah Arendt, a superioridade da vida contemplativa sobre a vida ativa na *polis*, num fenômeno favorecido em seguida pela disseminação do epicurismo e pelo cristianismo. Em Epicuro, a abstenção do movimento físico e o afastamento de ações e desejos que causam desassossego (*ascolia*) definem a vida do filósofo. A absoluta quietude do corpo e da alma, a cessação de todo tipo de pensamento, raciocínio e discurso, torna-se pré-requisito para que a verdade se revele.[15] A vida dedicada à filosofia, ao conhecimento de si e do mundo, e cuja fonte se assenta nas sensações, alimenta a liberdade. Entendendo que o prazer é princípio e termo final da vida, Epicuro aconselha um prudente discernimento entre as regras úteis ou prejudiciais à felicidade. Nele a satisfação indiferenciada das necessidades é também fonte de desprazer. O epicurismo elabora, assim, um prazer sobretudo negativo, cujo princípio maior é "evitar o desprazer do que desejar o prazer. A verdade pela qual o prazer deve ser medido consiste em fugir do conflito com a ordem estabelecida. O objetivo é a tranquilidade da alma do sábio".[16] Vetando a participação na vida pública e na

13 BENJAMIM, Walter. Arquivo *m*: "Ócio e ociosidade". In: *Passagens*. Trad. e Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 839.

14 Cf. GRAZIA, Sebastian de. *Tiempo, trabajo y ocio*, op. cit., p. 22.

15 Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 25.

16 MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Trad. Wolfgang Léo Maar, Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997, v. I, p. 170.

política, Epicuro propõe que o prazer estável e em repouso favorece a ausência de perturbações da alma (*ataraxia*) e de sofrimento (*aponia*). Contrários à natureza, o pesar pelas dores ou a ânsia por prazeres dissolutos devem ser evitados quando inconvenientes.[17]

Com o cristianismo, o engajamento nos assuntos da *polis*, antes livremente escolhido pelo senhor, torna-se necessidade, perde espaço para a vida contemplativa e deixa de participar do reino da liberdade:

> O primado da contemplação sobre a atividade baseia-se na convicção de que nenhum trabalho das mãos humanas pode igualar em beleza e verdade ao *kosmos* físico, que revolve em torno de si mesmo, em imutável eternidade, sem qualquer interferência ou assistência externa, seja humana, seja divina.[18]

Um dos responsáveis pela atualização do epicurismo no século XIX, Friedrich Schlegel, em "Idílio sobre o ócio", contribui para uma revisão na doutrina antiga, ao destacar, na contemplação, a possibilidade não apenas de conquista da sabedoria e de conhecimento da alma. Desde Rousseau, trata-se de valorizar no ócio meditativo a possibilidade de conhecimento do indivíduo em estado de natureza,[19] do conhecimento da intimidade do coração, de recuperação das forças naturais do ser humano, dos processos da mente e do movimento das percepções sensoriais,[20] o que poderia libertar o indivíduo da opressão social e das deformações de sua alma. Concebendo que o ócio aristocrático se assenta na opulência, num excesso de atividade e na necessidade, Rousseau privilegia o ócio solitário como condição para que o sujeito se autocontemple e se circunscreva longe da ordem e da convenção sistêmica que anulam a liberdade.[21] Atividade como caminhada, herborização desinteressada e passeios de barco são momentos propícios para o devaneio criativo e para a emancipação.

"Idílio sobre o ócio" é parte de *Lucinde* (1799), a prosa de ficção em que Schlegel, forjando uma radical fragmentação do conjunto, funde filosofia e arte como resultado de uma teoria do romance moderno que pressupõe a mistura entre os diversos assuntos

17 Cf. EPICURO. *Carta a Meneceo*. In: *Los filósofos antigos: selección de textos*. Fernandez, S. I., Clemente (Compilador). Madrid: La Editorial Catolica S. A, 1974, p. 471.

18 ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 25.

19 Cf. ROUANET, Sergio Paulo. Ociosidade e ócio no pensamento da Ilustração. In: *Elogio à preguiça*, op. cit., p. 170.

20 ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 50.

21 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 16.

e formas artísticas distintas. Em *Lucinde*, o ócio inscreve-se no interior de um projeto de aperfeiçoamento do sujeito como condição do aprimoramento estético e ético da humanidade. Nesse projeto, a formação do sujeito deve considerar a emancipação da mulher e a libertação do homem burguês das deformações impostas pelo ascetismo moral, o racionalismo e o utilitarismo. Ainda que reafirme a eternidade do amor que ligaria os membros do par amoroso, Schlegel valoriza o cultivo do sentimento da carne ao lado do da vida espiritual, de sorte que homem e mulher deveriam predispor-se a outras experiências sexuais se quisessem enriquecer a vida a dois. A garantia plena da liberdade sexual não exclui a inversão dos papéis feminino e masculino, desembocando, em *Lucinde*, na apologia do pan-erotismo. Num momento em que a ideologia burguesa do trabalho empreende a companha que acarretou a divisão entre trabalho e tempo livre e a intensificação do controle do corpo e da sexualidade – inclusive os do filósofo – para os fins da acumulação, a reação de Schlegel espera que o ócio e o amor livre alimentem a fantasia e deem forma à arte. Com isso, seria possível manter o gozo da existência como mola propulsora de uma nova humanidade.

A certa altura do "Idílio sobre o ócio", Julius, o narrador, recupera um momento do passado, quando, à beira de um regato, observava o fluxo de suas águas. A passagem produz uma analogia entre a contemplação da corrente das águas do riacho com a produção de ideias pelo pensamento. Impelida pelo sossego da natureza e pelo espetáculo da água, a reflexão do narrador põe-se em movimento e desperta a sua consciência para a importância do ócio na vida humana. Como produto da quietude, Julius vê-se então assaltado por duas fantasias antagônicas. Em uma delas, visualiza homens que, sem jamais terem sonhado ou experimentado a vida em sua plenitude, subtraíram as horas do sono para disseminar o trabalho sem trégua e o progresso indefinido. Na parábola que encerra o ensaio, o narrador torna-se invisível no interior de um teatro, onde assiste ao trabalho infindável de Prometeu: atado a uma corrente, ele confecciona figuras humanas desprovidas de vida interior. Nessa alegoria do adestramento do corpo e das consciências pelo modo de produção industrial, Prometeu arremessa à plateia cada ser vivo quando pronto que então se transforma, ao lado de outros já previamente fabricados, em massa uniforme e indistinta. Em outra metáfora, Prometeu, ao roubar a luz, condenou-nos ao mundo do trabalho, mas permitiu que apenas um entre os homens detivesse essa luz e, assim, passasse a moldar os demais. Anjos da morte, o zelo e a utilidade são invenções do Iluminismo e da ciência moderna que, disseminando o racionalismo, mantêm a mente em constante atividade. Quando em repouso, a consciência opera no vazio, amesquinha-se e passa a controlar umas às outras, ao contrário do ocioso que, se dedicando ao cultivo da mente e ao amor, forma e desenvolve o seu eu.

3. Variações do ócio em Álvares de Azevedo

Por eleger a contradição como figura central de sua obra, e a ironia e a autoironia como procedimentos fundamentais de seu modo de criação, Álvares de Azevedo estabeleceu, como se sabe, uma contraposição entre as duas partes de *Lira dos vinte anos*. Para tanto, introduziu um diálogo crítico de poemas da segunda com outros da primeira parte desse livro, de tal modo que temas e ideais antes postulados ganham em seguida um destino diferente ou antagônico. Nesse sentido, a parte satírica da *Lira dos vinte anos* revisa a anterior concepção e estilização do tema do ócio, que ora pode receber uma orientação semântica diferente daquela concebida em *Anima mea*, ora sofrer uma derrisão, resultando em *binomia*, como preferia o poeta.

***A**nima mea* insere-se na primeira parte da obra lírica de Azevedo, de cunho mais ingênuo se comparado ao restante do livro. Na seção satírica da segunda parte dessa obra lírica, o poema "A minha esteira" produz um afastamento do tom grave e sombrio de *Anima mea*, introduzindo uma sutil ironia com uma das atividades do ócio. Para distender o elogio à sua esteira, o sujeito lírico hiperboliza o ato de nela repousar. Na larga duração temporal de sua mocidade e nas noites de luar, enquanto canta estirado em seu leito ele aspira a sombra do vale e o perfume da natureza, ao som do canto dos pássaros e do murmúrio das folhas da mangueira. A cena se constrói, assim, por meio de uma sobrecarga sinestésica cujo efeito é o da completa distensão.

Desenvolvido em cinco quadras, a segunda e a terceira destacam a presença da amada cantarolante ao lado do jovem poeta que, em que pese a companhia, reitera, ainda assim, a sua declaração de amor à esteira, deslocando o objeto de suas preferências amorosas da mulher para o leito: "Nem o árabe Califa, adormecendo/ Nos braços voluptuosos da estrangeira,/ Foi do amor da Sultana mais ditoso/ Que o poeta que sonha em sua esteira".

Ao comparar o poeta sonhando ao lado de sua amada com Califa adormecendo em meio à volúpia de sua Sultana, Azevedo também aproxima a suposta frieza sexual do árabe à indiferença do poeta com um momento propício para concretizar a posse amorosa. A brincadeira não deixa de debochar do ascetismo sexual do jovem poeta estilizado em *Anima mea* e ao longo de "A minha esteira", mas ao mesmo tempo de ressaltar no devaneio a fonte maior da felicidade.

O cultivo intransigente do ócio e a opção por uma vida esteticamente contemplativa levam à fusão do poeta com a natureza, num procedimento favorecido pela repetição do seguinte dístico no início da primeira e da última quadra, o que fecha o poema em círculo: "Aqui do vale respirando a sombra/ Passo cantando a

mocidade inteira". O envolvimento do sujeito pelo espaço natural, durante a sua juventude, faz predominar o tempo perceptível pelos sentidos, não pela mensuração mecânica. A comunhão do poeta com a natureza durante essa hiperbólica duração encena a concepção rousseauniana de felicidade como um estado sólido e contínuo que, procurando tornar permanente o instante do deleite com a própria existência, desconhece "o tempo que passou e o que pode vir". Anulando o próprio tempo, constrói uma duração "sem duração, sem nenhum sinal de sucessão, sem nenhum outro sentimento de privação ou de deleite, de prazer ou de dor, de desejo ou temor".[22] Para inserir o sujeito na vida plena da natureza, com valor em si, e tornar constante o instante fugidio da eterna juventude e felicidade, o sujeito prescinde das coisas externas e despoja-se de qualquer "afeto, paixões e impressões sensuais e terrenas"[23] que causem desassossego. Ao final, a vida devotada à *ataraxia* desemboca numa morte simbólica em que amor, sonho e imaginação reinam absolutamente: "Vivo de amores; morrerei sonhando".

Ao procurar manter, em "A minha esteira", um permanente afastamento dos dissabores como condição de uma vida dedicada à fantasia artística, Álvares de Azevedo faz coro, por um lado, com a inversão na hierarquia dos campos do saber empreendida pelo romantismo que, sobrevalorizando a arte, disputa com a filosofia o domínio do conhecimento. Por outro, sua incessante criação de esferas transcendentes, em que reinam o sono, o sonho, a morte simbólica e a imaginação, prevê uma reação à evidência de que a consciência é de início uma tábula rasa na qual a cultura imprime continuamente camadas de experiência e de conhecimento até gradativamente formar o eu. Recusando os ditames da cultura na formação da consciência e privilegiando aquelas esferas, o poeta procura deslocar-se para um tempo primeiro, a uma hora zero de sua consciência quando a tradição familiar e cultural, as ideologias, valores e normas de conduta ainda não teriam imprimido as suas marcas na percepção, antes que esses supostos desvios tornem ainda mais impossível o conhecimento do eu interior. Nessa narcísica regressão secundária, o sono e o sonho são condições para que a interioridade do sujeito se dê a ver, livre de todo condicionamento externo. Esse recuo a um tempo mítico da consciência poderia proporcionar o acesso ao suposto núcleo coeso de sua própria alma. A morte em Álvares de Azevedo metaforiza o fim do peso da tradição familiar e cultural sobre a formação da consciência individual, como se o indivíduo pudesse ser um Kaspar Hauser que se autodeterminasse livre-

22 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*, op. cit., p. 70.
23 Idem.

mente, de preferência sem as ingerências também das pulsões, antes condicionado pelo impulso lúdico. O elogio da vida em estado de natureza corre paralelo ao esforço para conhecer esse núcleo original da subjetividade, o qual, logo em seguida, Freud chamará de inconsciente.

Diante de um mundo que se encaminhava para a generalização do primado econômico, o poeta romântico reage à uniformização da experiência e ao tédio gerado pelo primado do *homo economicus*, ou puro cálculo ou instrumento da acumulação, e ao desencantamento do mundo. A valorização romântica do sono, do sonho, da fantasia e da imaginação figura ainda um lugar e um tempo exóticos pré-capitalistas, aquém ou além do valor econômico e da consciência administrada.[24]

No momento satírico de sua obra, Álvares de Azevedo acrescenta a renúncia a bens materiais e os prazeres do corpo aos demais fundamentos do ócio, da fantasia artística e da felicidade. No poema "Boêmios", Puff propõe que a contemplação é condição para liberar e ativar a imaginação. Além disso, a poesia também "dorme dentro do vinho: Os bons poetas/ Para ser imortais, beberam muito". Com altivez, pressupõe que o autêntico poeta deve cultivar a pobreza e se entregar à indolência, à boêmia e à arte.

Outro poema de estilo prosaico, "Vagabundo", desenvolve-se como solilóquio enunciado por um poeta mascarado de miserável feliz que traça um elogio da vagabundagem. Aparentemente, os versos se organizam no interior da quadra sem obedecer a uma ordenação lógico-conceitual. Não sem exceção, o modo de associá-los procura a simplicidade e a espontaneidade, ora vinculando os versos de dois em dois, ora em uma sucessão de linhas autônomas que encadeiam descrições e mininarrativas condensadas. De verso a verso o vagabundo descreve estados interiores e relata ações que compõem gradativamente o perfil e o *modus vivendi* de um mendigo dotado de uma sabedoria ímpar do bem viver.

Em que pese, porém, a aparente simplicidade, oposições e contradições compõem o eixo estruturante de "Vagabundo". A antítese e o paradoxo condicionam a seleção e a combinação dos vocábulos no interior dos versos, destes no interior das quadras e no conjunto do poema. Aproximando opostos, o vagabundo se autodescreve por meio de adjetivos e ações que ou se completam, ou se negam mutuamente. Como sátira irônica que é, faz predominar um tom jovial e lúdico que procura afirmar a liberdade proporcionada por uma vida livre e esteticamente condicionada.

24 Cf. LOWY, Michel. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Trad. Guilherme João de F. Teixeira. São Paulo: Vozes, 1995, p. 37-70.

Em seu tempo livre o miserável dedica as horas diurnas à quietude e ao descanso, e o tempo noturno à vida ativa, caracterizada, no entanto, por ações absolutamente gratuitas, como namorar estrelas. No verso inicial, "Eu durmo e vivo ao sol como um cigano", a equiparação entre o vagabundo e o cigano realiza a primeira inversão dos preconceitos sociais. Ao longo da cultura ocidental, a etnia dos ciganos tendeu a ser estilizada no grau mais baixo da hierarquia artística, moral e social. Mas no poema de Azevedo, a comparação é parte da adesão à mistura estilística empreendida pelo romantismo, que procura dignificar elementos até então considerados vulgares e, na contramão, jogar heróis tidos por nobres ao rés do chão.

O mendigo expõe, com altissonante orgulho, seus andrajos, numa estratégia metonímica que reafirma a sua opcional miséria. A segunda estrofe opõe a suposta pobreza interior do homem de posses à qualidade afetiva e artística da psicologia do miserável, reproduzindo o contraste entre bens materiais e espirituais. Livre das preocupações geradas pelo mundo do dinheiro, o vagabundo pode dedicar-se aos amores e às serenatas à lua. A pintura da miséria como uma venturosa fortuna procura enobrecer o tipo tradicionalmente cômico.

Prosseguindo no elogio do pobre espiritualmente rico, a terceira estrofe anuncia, no entanto, a primeira tensão dramática no interior do poema que, a partir da sexta quadra, forjará o vínculo entre humor e seriedade irônica dispensada aos valores e ideologias que organizam o mundo da cultura. Na estrofe, o anti-herói procura colar a sua imagem à figura do indivíduo despojado que se crê livre da inveja dos bailes fascinantes: "Não invejo ninguém, nem ouço a raiva/ Nas cavernas do peito, sufocante,/ Quando à noite na treva em mim se entornam/ Os reflexos do baile fascinante".

Ao asseverar que não inveja bailes suntuosos, o anti-herói procura colar a sua imagem a um caráter magnânimo. Nos versos acima, os *enjambements*, os modificadores e o violento hipérbato do verso final distanciam o termo "raiva" de seu complemento ("reflexos do baile fascinante"), disfarçando o sentimento negativo em magnanimidade. Os reflexos luminosos do baile fascinante entornam-se sobre o lugar de treva ocupado pelo mendigo que, expiando-o, sente, no entanto, seu peito sufocando. Assim, embora se acredite livre da inveja, a raiva e a opressão do peito são efetivos, o que transforma o desdém em denegação e deixa ver o sentimento de exclusão e o ressentimento social.

O poema também relata casos plurais de amor como fonte da felicidade. Tomando o autor pela obra, o afoito abrasamento da criada por um soneto metaforiza a sua atração sexual pelo vadio. Sua audácia amorosa opõe-se à falsa timidez da recatada donzela à janela. Ao contrapor os pares criada e donzela, ousadia e falso recato, o

sujeito pretende ilustrar, em quantidade e intensidade, o vigor de sua sexualidade, denunciando, assim, o vaidoso autoelogio desse Don Juan desprovido de fortuna. A afirmação da masculinidade pelo vagabundo realiza-se também em sua petição de que a pulsão sexual seja natural em um distinto jovem, na frase "Sou garboso e rapaz...". Em conjunto, o falso monólogo dessas duas estrofes lembra uma conversação entre rapazes que empreendem uma disputa para definir o grau de sua virilidade. A argumentação do jovem esforça-se por convencer o leitor acerca de sua suposta potência sexual, o que se manifesta também em "Desconfio que a moça me namora". Aí, a atração da donzela pelo rapaz realiza-se como suposição. Em que pese, contudo, a hipótese, o herói já a computa no rol de suas admiradoras.

A partir da sexta estrofe, o jogo de oposições concentra-se na encenação e inversão dos códigos que regulam a vida burguesa, o que desemboca na mistura do humor com a reflexão crítica sobre certas práticas discursivas predominantes. Além disso, o modo de organizar os versos no interior das estrofes seis a nove mimetiza a perspectiva do andarilho. O ritmo de suas andanças ao léu determina o encadeamento aleatório de versos, compondo a irregularidade e a variedade temática dessas quatro estrofes. Azevedo procura imitar os pensamentos gratuitos que emergem casualmente na mente do andarilho enquanto ele vaga pela cidade.

Na sexta estrofe, a sequência das ações que se dão a ver são: morar na rua, passear a gosto, dormir sem temores, beber vinho como um poeta-rei e sonhar com os amores. Como as demais, são ações que carecem de qualquer utilidade, nem se prendem a necessidade alguma, determinando-se, antes, pelo ritmo da vida ao léu. Mas são também ações que contrariam valores tidos por sagrados, como a autopreservação, o bem-estar e o sucesso profissional, invertendo-os em estima e consideração. A notação dessas distintas ações valoriza, assim, o modo de vida determinado pela experiência múltipla de quem vive longe da disciplina e da monotonia do mundo do trabalho.

Reiterando o orgulho de sua miséria, o vadio pode assim transportar o luxo, o conforto e a suntuosidade de um palácio para a sua moradia de rua. Nesse castelo ao ar livre, o degrau das igrejas constitui-se como ponto fixo de parada, estimado como um trono. A motivação dessa entronização deve-se provavelmente ao desejo de afrontar o templo católico como instituição que condenou a preguiça a pecado capital. Analogamente, em tempo de intensa construção da nacionalidade e de propaganda nacionalista, o erradio amplifica a ideia de pátria, transferindo o seu sentimento de pertencimento dela para o vento, um símile da vida errante. Na escala de valores do excluído, o sentimento patriótico reduz-se à indiferença. No mesmo intuito voltado

para contrariar um objeto consagrado em tópica pela tradição, a lua comumente suntuosa dos apaixonados e poetas perde valor para o marginalizado: a de sua preferência prima pela palidez. Fechando desabusadamente a sétima estrofe, o verso que elege a preguiça como objeto de amor afronta a sacralização do trabalho em virtude.

A convicta vida ociosa e errante favorece ainda uma prática artística realizada em diferentes domínios: cantor de serenatas, o anti-herói também se dedica à poesia e à pintura, empregando, para tanto, materiais paupérrimos e de fácil aquisição. Em vez de papel, utiliza paredes como suporte de seus poemas; em vez de tintas e tela, carvão para pintar os muros da rua. O elogio da pobreza, tantas vezes reiterado, marca uma posição favorável à contemplação como um requisito indispensável a uma vida ditosa. Como na doutrina epicurista, o sujeito do discurso entende que a felicidade advém de uma vida que, embora não se contente com pouco, já que sente seu peito ofegante diante da vida luminosa dos salões, opta pelo mais fácil e que não aborrece o espírito.[25]

O fio condutor que orienta o poema leva-o a se estabilizar como um jogo paradoxal entre uma vida que acumula um tempo destinado à quietude, ao descanso e ao repouso, e outro tanto a uma gama ampla e intensa de outras atividades e experiências. A vida de ralé proporciona muitos banhos de sol, um sono tranquilo e intenso, o namoro das estrelas e da lua. Para transformar os banhos de sol em hábito, o poema reproduz o gosto pela prática na primeira e antepenúltima quadra ("abro meu peito ao sol"). O verbo *dormir* registra-se por três vezes, na primeira, na sexta e na oitava estrofe. A vida marcada pelo ritmo do acaso também favorece muito namoro, a degustação do vinho e a possibilidade de desenvolver o talento artístico em diferentes domínios da arte, na música, na poesia e na pintura. Gradativamente, o poema compõe uma relação de causa e consequência entre o ócio e a qualidade da vida vagamunda. O cultivo da indolência é então condição primeira de uma experiência dedicada ao deleite e à celebração da vida: "abro meu peito ao sol e durmo à lua".

Mas ao final do poema, o jogo de antíteses desemboca em violenta contradição: "Não creio no diabo, nem nos santos…/ Rezo a Nossa Senhora, e sou vadio!". Trata-se aí da ironia por nadificação, em que tese e antítese se anulam e se afirmam com o propósito de atingir a ilogicidade, contrária ao Iluminismo e não menos ao cristianismo. Os versos declaram a descrença no dogma cristão e, simultaneamente, a adesão à prática religiosa da oração, constituindo o oximoro do incrédulo crente. Essa contradição permite ao poeta afirmar a sua liberdade quer para praticar o culto à Virgem, quer

25 Cf. EPICURO. *Carta a Meneceo*, op. cit., p. 470-1.

para se desvencilhar da filiação católica. Livre dela, o sujeito pode frequentar missas e transformar a igreja em ponto de repouso, moradia, encontro amoroso e convivência social, menos em templo de devoção religiosa. No ateu que reza a Nossa Senhora, a absoluta liberdade desse Lazzaroni para com os costumes e a mentalidade de seu tempo permite-lhe provavelmente adotar uma prática da qual desacredita. Deixando o final em aberto, o poeta afirma o fragmentário e o inacabamento, recusando-se a fixar a univocidade semântica de seu poema, reagindo, assim, à sistematização das ideias. Uma ou outra interpretação pouco importa, pois o que se pretende é anular os polos estanques da verdade, jogar com os múltiplos sentidos da palavra e afirmar, com isso, a riqueza de uma vida determinada pelo acaso.

Por outro lado, aparentemente o engajamento político não encontra lastro na poesia de Álvares de Azevedo. No momento de composição desse poema, por volta de 1850, a proibição do tráfico negreiro, no Brasil, já acirrara as discussões dos círculos letrados sobre a substituição da mão de obra escrava pela do homem pobre e livre. Na prosa poética *Meditação*, Gonçalves Dias, por exemplo, condena a escravidão e credita o atraso do país à suposta improdutividade do indivíduo pobre e livre. O texto propõe alertar a consciência política sobre a utilidade de uma campanha que leve o homem livre e sem posses a optar ou pela vida ociosa entregue ao acaso e, assim, à precariedade, ou pela racionalidade do trabalho formal. No interior da obra de Gonçalves Dias, essa decisão coletiva teria de reconhecer que o esforço físico e o sofrimento causado pela tarefa de construção da infraestrutura do país seriam nobres e sublimes. Nesse cenário, o narrador de *Meditação* pretende introduzir no país a ética burguesa do trabalho e alterar o ritmo da vida, marcado pelo acaso, por outro determinado por uma produtividade pela qual os pobres livres deveriam sacrificar-se em nome do progresso e da civilização para os iguais.

Álvares de Azevedo, por sua vez, constrói um personagem que encarna o pobre em geral, seja de qual nação for, despossuído e livre. O humor irônico já se insinua na escolha do assunto do poema que se expande por meio da inversão da tópica da preguiça. Contrariamente à ideologia do trabalho em discussão nos círculos letrados, "Vagabundo" desenvolve a convicção de que a submissão ao mundo da necessidade empobrece, promovendo uma hiperbólica valorização do fracasso material e social e uma indiferença com o sucesso mundano. Como se partisse do provérbio de que mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga, o poema se constitui como negação da tese de que a pobreza honesta, conquistada no trabalho, dignifica.

Por fim, no recorrente princípio paradoxal com que Álvares de Azevedo organiza a relação interna de seus poemas e das partes de sua lira, se uma proposição e um

procedimento estilístico se tornam de início norma e, em seguida, objeto de desconstrução, essa metamorfose ambulante fundamenta a crença de que a convenção da língua em uso e da linguagem artística congela a expressão da multiplicidade complexa da vida e da arte. Os significados que se inventam para elas podem ser perpetuamente revistos.

Nesse sentido, em momentos raros de sua obra Azevedo submete à derrisão a cultura do ócio e da boêmia. O poema "Lagartixa" não deixa de debochar da passividade contemplativa antes privilegiada, enquanto também desconstrói a figura da bela adormecida como símbolo do bom, do belo e do verdadeiro. A aproximação que o poema estabelece entre, de um lado, a luz do sol e o estiramento da lagartixa e, de outro, o brilho solar dos olhos da amada e a letargia entorpecente do poeta-lagartixa debocha da quietude sensível e do motivo do eterno-feminino, decretando com bom humor o esgotamento de uma e outro.

Numa passagem do canto III de *O poema do frade*, o narrador aborda os pressupostos artísticos dessa prosa-poética, discordando do libertino estilo de vida de sua personagem central, Jônatas, estranhando satiricamente que este, à maneira do segundo Álvares de Azevedo, imite a vida e a poesia supostamente hedonistas de Byron: "[...] Como o cantor de don Juan pensava/ Que é da vida o melhor a bebedeira.../ E a sua filosofia executava.../ Como Alfredo de Musset, a tanta asneira/ Acrescento porém... juro o que digo!/ Não se parece Jônatas comigo".[26] Apresentando-se como um padre que resolvera assumir o celibato para escapar da devassidão, o narrador, enquanto observa a fumaça de seu charuto, lembra-se de situações de intenso prazer, como partilhar a companhia de uma bela voluptuosa, consumir vinho e distender-se pela relva da campina verde. Essas situações, no entanto, logo se reduzem a ilusões que negam os sonhos do poeta. Ao lado de cada um desses elementos, seu charuto – em cuja fumaça o segundo Álvares de Azevedo escuta o "canto d'alma" e figura o movimento de seu pensamento artístico – perde sua condição de objeto transferencial, esfria-se "além nas ondas", "como um cadáver arrojado ao mar".[27] A imagem do gradativo apagamento do charuto boiando nas águas do mar torna-se, com isso, signo da perda das utopias juvenis do narrador, de sua atual concepção niilista de vida e de sua correspondente percepção acerca da morte de certo tipo de arte.

No soneto "Ao sol do meio-dia eu vi dormindo", o autor recupera mnemonicamente cenas do dia, quando o sujeito discursivo deparara-se com três tipos distintos

26 AZEVEDO, Álvares. *O poema do frade*. In: *Poesias completas*, op. cit., 315.
27 Idem, p. 329.

que então realizavam alguma atividade típica da juventude boêmia: um marinheiro roncava expandindo os vapores do vinho, um espanhol esvaía-se na fumaça de seu cigarro feiticeiro, enquanto um careca pobretão tocava rabeca em uma esquina. Figuras populares como estas metaforizam, ao longo da obra azevediana, o último elo da cadeia de expansão e reprodutibilidade de algum tema ou princípio artístico quando estes, ao fim, sofrem um processo de entropia e perdem substância: "[...] Vemos agora a poesia a rodo!/ Nem há nos botequins face vermelha,/ Amarelo caixeiro, alma de lodo,/ Nem Bocage d'esquina, vate imundo,/ que não se creia um Dante vagabundo".[28] Nos versos, a figura do gênio maldito, misantropo e marginal perde valor. Num compromisso radical do autor com o princípio de originalidade, esses tipos populares encarnam o ponto culminante do movimento de rotinização de algum código artístico. Encerrando nesse momento um ciclo vital, a arte exigiria a partir de então a criação de novos elementos para se vivificar.

Em "Ao sol do meio-dia eu vi dormindo", atividades do ócio e da boêmia juvenil – como tocar rabeca, cultivar um sono etílico e fumar, emblemáticos, vale reiterar, do segundo Álvares de Azevedo – transformam-se em fonte do tédio. Diante da memória das cenas cotidianas em que sobressaem jovens entregues à indolência e à arte, o sujeito discursivo do soneto experimenta um enfado profundo e não mais delira: "Se morro de preguiça... o mais é seca!/ Desta vida o que mais vale um suspiro?". No primeiro verso, o ócio avilta-se em preguiça e perde seu valor antes vital, agora concebido como fonte estéril da fantasia. Tudo indica que Álvares de Azevedo se encaminhava para criar um *trinômio* poético a partir da revisão do ideal de vida e dos parâmetros da boêmia artística e, com isso, desmontar o seu segundo sistema artístico.

4. Variações da preguiça em Bernardo Guimarães

Alguns poemas de Bernardo Guimarães também formam pares em que uma afirmação se duplica por negação, revisando, com humor irônico, a sua própria produção.[29] "Trabalho e luz" nomeia um conjunto de dois sonetos contendo as respectivas versão séria e autoparódica do mesmo assunto e forma. Construído como peça de circunstância – parte das comemorações de inauguração, em 1883, do Liceu de Artes

28 Idem, p. 313.

29 Sobre o diálogo irônico que Bernardo Guimarães estabelece entre seus poemas, cf. SUSSEKIND, Flora. Romantismo com pé de cabra. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 142-3.

e Ofícios de Ouro Preto –,[30] a versão séria louva o trabalho, a ciência e a fé, ressaltando, entre seus benefícios, a correção dos vícios e a renovação da cultura, o que permitiria alavancar o progresso de uma nação.

O poema satírico, no entanto, repete os vocábulos "trabalho" e "luz" em todos os versos, e mesmo por duas vezes como na primeira frase, num eco que forja o discurso como um arremedo da versão oficial e a desautoriza. Evidenciando a cristalização do discurso estabelecido em favor do trabalho e do progresso, esse tipo de ironia alveja o caráter mecânico da linguagem convencional e dela faz pastiche, sem necessariamente dizer o contrário do que afirma.[31] Pressupondo a máxima de que o excesso de luz cega, a incansável reiteração dos termos-chave produz tanta ênfase e clareza que, na leitura, trava a sua compreensão e ofusca a cultura que desembocou na sacralização do trabalho, da racionalidade científica e do progresso.

Em outras sátiras, Bernardo Guimarães degenera o ócio em preguiça e nega os princípios cristãos distendidos em "Hino do prazer". Se aí o poeta exerce a arte com o objetivo de corrigir os costumes e traçar proselitismo religioso, posteriormente, contudo, critica tais propósitos e incorre em autoironia. A encenação da preguiça pode também mirar práticas literárias do tempo, que exaustivamente perpetuam convenções artísticas entronadas, desqualificadas quer tendo em vista a automação dessa perpetuação, quer considerando seu uso por qualquer parco talento. Com isso, a sátira do assunto pode resultar, conforme Vagner Camilo,[32] de uma reflexão sobre os efeitos do mecenato e do apadrinhamento no circuito da produção literária, num país em que o alto número de analfabetos, a cultura do favor e da honra patrimonial e, em contrapartida, o desprezo pela cultura do dinheiro adquirido com a venda da mão de obra – aí incluída a empregada na produção da arte –, bem como a incipiência do mercado editorial, tudo isso contribuía para enfraquecer e atrelar o campo literário às razões do Estado imperial e do catolicismo, tendendo a restringir o exercício da literatura ao ócio estamental. Nesse cenário, a preguiça pode metaforizar, como em "O nariz perante os poetas", a falta de critérios na seleção de assuntos e de esmero na produção de escritores que, atentos à cooptação oficial, exercitavam a literatura como trampolim para a inserção social e o carreirismo político.

Em "Minha rede – canção" (1864), Bernardo veste a máscara do poeta inepto cuja

30 Cf. MAGALHÃES, Basílio. *Bernardo Guimarães*. Esboço biográfico. Rio de Janeiro: Typographia do Annuário do Brasil, s.d.

31 Cf. HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Essai sur les forms de l'écriture oblique. Paris: Hachette Livre, 1996, p. 24.

32 CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*. Poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997, p. 115.

produção se limita a desconexas linhas vagas, meros trouxe-mouxes. Estirado em sua rede e em diálogo com ela, o sujeito discursivo contempla o horizonte por uma janela esperando ler, no quadro natural, "doces sonhos de ventura e esperança", numa suposição de que a contemplação da beleza natural alimentará o seu engenho e favorecerá a germinação de alguma ideia. Enquanto se entrega à indolência, o poeta concebe a rede como um mecanismo de transporte ao reino das vastas extensões do Universo. O movimento de ir e vir e seu correspondente efeito de entorpecimento levam-no a certa altura a observar uma nuvem cor-de-rosa. Transformando-a em objeto de culto, a voz enunciativa estabelece então um contraste entre a imensidão aérea e a amplitude marítima quando compara o deslizamento da nuvem pelo horizonte ao de uma prosaica piroga pelas águas do mar:

> Nesse lânguido desleixo
> Correr deixo
> Minha vida descuidosa,
> Contemplando ali defronte
> No horizonte
> Uma nuvem cor-de-rosa.
>
> Pelo vão dessa janela,
> Pura e bela,
> Eu a vejo deslizar;
> Pelo campo etéreo voga
> Qual piroga
> Cortando o cerúleo mar.
>
> Linda nuvem, quem me dera
> Pela esfera
> Em teus ombros ir boiando,
> E pairando sobre os montes,
> Horizontes
> Infinitos devassando.

No primeiro livro de poesias de Bernardo Guimarães, *Cantos da solidão*, o poema "Amor ideal" concebe a figura amorosa como uma essência aérea e vaporosa cuja

companhia em um ambiente idílico poderia impelir o voo da imaginação poética pelas "margens do infinito" e garantir, assim, a inspiração de um "cismar puro e saudoso". Ainda nesse livro, a alma do poeta de "O devanear de um cético" entrega-se a um devaneio ocioso, esperando vagar "Além dos sóis, dos mundos, dos cometas/ Varando afouta a profundeza do espaço,/ Anelando entrever na imensidade/ A eterna fonte donde a luz emana…". Mas nas estrofes acima, de "Minha rede – canção", os signos da imensidão espacial como metáfora da busca pelo infinito conhecimento do mundo discutem satiricamente a codificação e as técnicas do estilo sublime. De acordo com seus princípios, o poeta, para apreender a infinitude do mundo e plasmar uma matéria grandiosa, deve amplificar a sua imaginação. O gesto de fazer coincidir a enunciação do poema com a observação do espaço infinito procura ilustrar o princípio de que a criação resulta de uma rica meditação sobre o mundo, vale dizer, de uma alma magnânima. Mas ao criar um poeta afeito à preguiça, Bernardo Guimarães figura inversamente uma consciência cuja apreensão poética do Universo se prende à extravagante nuvem de cor rosa, ainda mais incongruente na comparação com a piroga, a "rústica e primitiva embarcação indígena".[33]

Em outra passagem de "Minha rede – canção", o mandrião admite, não sem autocomiseração, a sua incapacidade para vagar pelo espaço infinito em que a nuvem se desloca e, com ela, dominar o seu engenho poético. De verso a verso, de estrofe a estrofe, "Minha rede – canção" acumula tagarelices, rebaixando como banalidade um princípio fundamental da estética romântica: a valorização da contemplação, da infinitude da imaginação e da reflexão poética esvai-se com a preguiça. A frustrada viagem da imaginação, que se revelou curta, troça, assim, do alto valor que certo romantismo destina ao gênio. Desclassificando a pretensão de qualidade de sua representação do mundo, apequena as dimensões do sublime. Contra ele, o poeta contrapõe a sua "divina" e pachorrenta "rede encantada", um símile da sátira que se lê.

Em análoga situação discursiva, as trinta quadras de "Hino à preguiça" (1883) dramatizam o diálogo mudo da *persona* satírica com a amada, desta vez encarnada na preguiça. Constituído de três partes, as seis estrofes introdutórias apresentam o perfil do sujeito satírico que, numa persistente indolência, roga a sua musa que o conduza a algum lugar aprazível, seja à sombra de um arvoredo próximo de uma fonte cujo som proporcione o sono, ou a um bosque cuja relva seja macia. Condicionando a

33 Cf. SILVA, Antonio Morais da. *Dicionário da língua portuguesa*, tomo II. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858.

escolha do lugar à sua facilidade de acesso e ao descanso, o anti-herói espera que, ao abrigo da natureza, a contemplação da paisagem desencadeie a gestação de uma "sã filosofia" ou de uma "reflexão grave e sublime". Para ilustrar a expectativa, propõe que, já instalado nesse lugar ameno, a observação da queda das folhas poderia gestar, por exemplo, a máxima de que "São as horas que aos poucos lá se vão". A associação entre queda das folhas e passagem do tempo encena a parvoíce poética de quem, produzindo platitude, avalia-a, no entanto, como matéria grandiosa. Ao sobrevalorizá-la, Bernardo Guimarães esvazia os pressupostos argumentativos do ócio, destruindo a determinação de que o idílio contemplativo seja uma das principais fontes da filosofia e da arte.

Na parte intermediária do poema em questão, as onze estrofes que a compõem procuram comprovar a tese de que o trabalho seja uma atividade ímproba e, em contrapartida, garantir que o ócio proporcione a tranquilidade da alma. Para tanto, revisa e reordena os pecados capitais, negativamente reduzindo-os a soberba, cobiça, avareza, inveja e fadiga do trabalho, mas positivamente alinhando a gula, a luxúria e a preguiça. Discreta, carinhosa e meiga, esta acalma o espírito e torna a vida aprazível. Assim ajuizando, o sujeito realiza uma cômica operação de retirada da preguiça do reino baixo dos vícios e uma comparação de igualdade ou de superioridade entre ela e as demais paixões.

As treze estrofes finais de "Hino à preguiça" criam um vínculo entre, de um lado, a sua santa musa e, de outro, temas, motivos e personagens do sistema estético do tempo. Para tanto, o sujeito rastreia a origem e a ascendência da preguiça para, em seguida, privilegiar seus produtos e efeitos. Nessa passagem, a leveza da sátira reverte-se de cinismo quando o falso mandrião remonta o nascimento de sua musa à terra americana:

> Nasceste outrora em plaga americana
> À luz de ardente sesta,
> Junto de um manso arroio, que corria
> À sombra da floresta.
>
> Gentil cabocla de fagueiro rosto,
> De índole indolente,
> Sem dor te concebeu entre as delícias
> De um sonho inconsciente.

A informação de que a preguiça se originou na América aponta, inicialmente, para a evidência de que o *habitat* do bicho que leva seu nome são as matas tropicais desse continente.[34] Extrapolando, no entanto, o caráter designativo do termo "preguiça", a *persona* satírica determina que ela seja filha de uma "gentil cabocla".

No século XVIII, o termo "caboclo" nomeava oficialmente o indígena, o nativo e o natural. O século XIX mantém a sinonímia, acrescentando-lhe ainda o tapuia, o mestiço e o matuto.[35] "Hino da cabocla" intitula a poesia de Junqueira Freire composta como uma síntese de sugestões poéticas fornecidas por "O canto do guerreiro" e "Marabá". Como neste poema, o hino de Freire compõe um eu lírico feminino indígena que, ao longo do poema, procura negar a suposta fragilidade de seu gênero e etnia: "Sou índia, sou virgem, sou linda, sou débil". Valendo-se do autoelogio da "bela de cabelos de ouro" de Gonçalves Dias, a guerreira de "Hino da cabocla" enaltece seus traços físicos e a sua disponibilidade para o amor, mas não sem louvar a sua máscula "inclinação" para o trabalho e a guerra, como o herói de "O canto do guerreiro", o que evidencia a adesão desses dois poetas à ideologia burguesa do trabalho.

Assim, por extensão, "cabocla" também designa, no século XIX, a literatura que canta os hábitos e costumes indígenas. Sílvio Romero refere-se à poesia indianista de Gonçalves Dias empregando o sintagma "poesia do caboclo".[36] Forjando a nota para compor Bernardo Guimarães como um representante típico do suposto "espírito sertanejo" do país, Romero irrita-se com o culto romântico do estado de natureza, registrando, com alívio, que Bernardo se manteve "sempre avesso aos caboclismos exagerados".[37]

34 No século XIX, o debate sobre o bicho-preguiça foi travado por Peter Lund que, pesquisando desde 1835 as grutas de Lagoa Santa, descobriu na região fósseis gigantes do animal. Membro do IHGB desde 1839, o naturalista publicou os resultados de sua pesquisa ("Olhar sobre o mundo animal do Brasil") em *Tratados de Ciências Naturais e Matemáticas da Sociedade Científica Real Dinamarquesa entre 1841 e 1846*. Cf. HOLTEN, Birgitte; STERL, Michael. *P. W. Lund e as grutas com osso em Lagoa Santa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

35 Em seu *Dicionário da língua portuguesa* (1858), tomo I, Moraes da Silva incluiu o seguinte verbete: "*Caboclo*: de cor avermelhada, tirante a cobre; v. g. panela. Tapuia, gentio do Brasil". Cascudo, por sua vez, informa que um alvará de 1755, do el-rei d. José "mandava expulsar das vilas os que chamassem aos filhos indígenas de *caboclos*: 'Proíbo que os ditos meus vassalos casados com as índias ou seus descendentes sejam tratados com o nome de *cabouçolos*, ou outro semelhante que possa ser injurioso'. Macedo Soares registra a sinonímia tradicional de caboclo: caburé, cabo-verde, cabra, cafuz, curiboca, cariboca, mameluco, tapuia, matuto, restingueiro, mestiço". CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1962.

36 ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001, t. 2, p. 812-3.

37 Idem, p. 805.

Num artigo sobre *Iracema*, de 1866, Machado de Assis, por sua vez, nega que os princípios da poesia brasileira do período se assentem exclusivamente no estudo da língua e na crônica indígena, pleiteando que este seja apenas um dos modos de exercer a literatura local. No mesmo passo, discorda de que essa fonte literária esteja esgotada, referindo-se ao indianismo da seguinte forma: "a poesia dos caboclos está completamente nobilitada: os rimadores das palavras já não podem conseguir o descrédito das ideias, que venceu com o autor de *I-Juca Pirama*, e acaba de vencer com o autor de *Iracema*".[38]

Ao remontar, assim, a filiação da preguiça à "gentil cabocla", "Hino à preguiça" mobiliza jocosamente o mito da origem da cultura local, creditando ao indianismo a responsabilidade pelo nascimento da primeira delas em solo americano. Em contrapartida, a preguiça produz a ação da cândida donzela pensativa e a fantasia ardente do vate que, ao entardecer, vaga pelo espaço. Ao imediato nascimento da preguiça em solo americano, as ramas do arvoredo paralisam-se, o rio aquieta-se, a fonte se esquece e a brisa adormece. Nesse momento, ela também cala o sabiá, que deixa "em meio o canto harmonioso", além de afrouxar as asas da águia quando ela, assaltada abruptamente de languidez, deixa cair a sua presa.

Diga-se assim que, sob a ótica do poema, a preguiça é filha e parricida do sistema estético do tempo, responsável pelo esgarçamento de algumas de suas tópicas, motivos e personagens: o idílio e o ócio romântico, a figura da incansável virgem que cisma e do gênio que dedica alto valor a sua imaginação; a obsessão do indianismo pelas origens; a valorização do sabiá por Gonçalves Dias; as asas de águia de Castro Alves; e a natureza idílica de tantos outros. A ossificação da linguagem artística ao longo do tempo metaforiza-se ainda no ato de a preguiça tudo apagar, retardando, ao final, o nascimento do sol e despertando o sono do poeta entediado.

Como no quiasmo estrutural próprio da ironia romântica, "Hino à preguiça" qualifica positivamente certas paixões que a cultura toma por pecado e, negativamente, princípios artísticos entronados. Para se estruturar, o poema leva em conta o objetivo maior da sátira romântica que, à maneira da sátira menipeia, procura desmontar e subverter valores e ideologias que organizam a cultura, sem procurar edificar. A posição de fala do eu satírico assemelha-se a um longo bocejar diante da cultura literária consagrada, concretizando a experiência de um leitor enfastiado quer com a estética romântica, quer com a poética neoclássica. O procedimento crítico que

38 ASSIS, Machado de. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. crítica M. Cavalcante Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979, p. 148.

orienta o poema torna possível reconhecer que, em sua parte intermediária, esse cansaço favoreceu a relativização dos pecados capitais e o princípio da poética setecentista, ainda em voga no século XIX, regendo que a arte deva corrigir deleitando. Por volta de 1880, Bernardo Guimarães decreta a morte dos significados que orientavam a arte e o mundo ético, e a historicidade dos paradigmas culturais.

Cilaine Alves Cunha é professora de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autora de *O belo e o disforme*. *Álvares de Azevedo e a ironia romântica* (Fapesp/Edusp).

José de Alencar e a floresta do Brasil

Eduardo Vieira Martins

Resumo: Tomando como ponto de partida a análise das descrições dos rios Paquequer e Paraíba, inseridas, respectivamente, na abertura e no epílogo de *O guarani*, este ensaio pretende discutir a técnica descritiva de José de Alencar. **Palavras-chave:** natureza, romantismo, descrição.

Abstract: *Beginning with the analysis of the descriptions of the rivers Paquequer and Paraíba, wich are inserted in* O guarani*'s inauguration and epilogue, this paper aims to investigate José de Alencar's description technique.* ***Keywords:*** *nature*, *Romanticism*, *description*.

1. Cor local e nacionalismo

No primeiro capítulo de *O guarani* (1857), intitulado "Cenário", o narrador nos leva até a Serra dos Órgãos e, com grande minúcia descritiva, nos apresenta o rio Paquequer, a floresta circundante e a casa de d. Antonio de Mariz, palco dos principais acontecimentos narrados. Além dessa longa apresentação, o romance traz, entremeadas à ação, diversas descrições da natureza, algumas delas contando com vários parágrafos, como, por exemplo, a descrição do pôr do sol, no começo do sétimo capítulo da primeira parte, ou a descrição da tempestade e da cheia do rio Paraíba, no "Epílogo". Essa atenção ao espaço pode parecer excessiva ao leitor de hoje, impaciente para entrar no fluxo da história e seguir o fio dos acontecimentos até o final. Contudo, a descrição constitui um aspecto importante do romance romântico e merece consideração especial. Ao analisar o aparecimento da ficção na literatura brasileira, Antonio Candido observa que "o romance romântico [...] elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso romantismo, a saber, o nacionalismo literário".[1] Essa orientação nacionalista favoreceu o desejo de fixar a cor local, multiplicando ao infinito o que na época se chamava de "quadros" ou "cenas da natureza", longos painéis descritivos nos quais a paisagem era fixada nos seus mais diversos aspectos.

Dessa maneira, a descrição, até então concebida como um dos muitos ornamentos de que dispunham oradores e poetas, passou a receber um lugar especial na poética oitocentista, atraindo a atenção de escritores e críticos. O próprio José de Alencar, antes mesmo de começar a produzir romances, já refletia sobre a questão em diversas passagens das *Cartas sobre* "*A confederação dos Tamoios*", publicadas em 1856. Para o crítico, o principal defeito do poema de Magalhães era a falta ao decoro, compreendido como adequação às regras do gênero e à grandiosidade do tema cantado. Dentre os diversos aspectos do poema em que o defeito se manifestava, o folhetinista destacou as descrições da natureza, que considerava inferiores não apenas ao objeto do canto mas também às realizadas por escritores como Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre. Para Alencar, comparados à prosa musical de *Voyage en Amérique*, os versos de Magalhães soavam "ocos e sem sentido"; nas suas páginas descritivas, dizia ele, "apenas se encontram esses lugares comuns, essas ideias vulgares que assaltam o espírito, logo que se fala de uma

1 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 112.

mata ou de um bosque".[2] No início da primeira carta, afirma que, se fosse poeta e quisesse pintar a natureza de seu país, procuraria esquecer-se de suas ideias de "homem civilizado" e só então entraria nas florestas para colher suas impressões, livre de qualquer anteparo que pudesse turvar seu olhar:

> Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.
>
> E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo país.[3]

No plano programático, os quadros da natureza seriam a expressão incondicionada do impacto recebido pelo poeta diante da magnificência da floresta tropical. Na prática, entretanto, podem-se perceber nessas páginas descritivas marcas tanto do diálogo com modelos literários, quanto do debate teórico travado no período. Assim, se o romantismo rompeu com a convenção descritiva do século XVIII, recusando a tópica do *locus amoenus*, que lhe parecia falsear a realidade da natureza americana, não foi para pintar uma natureza livre de mediações culturais, como propunham os manifestos, mas para criar uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto a anterior. Neste artigo, gostaria de reler as descrições do cenário pintadas por Alencar na abertura e no epílogo de *O guarani*, procurando ressaltar alguns dos pressupostos que parecem ter orientado a sua produção e que eram compartilhados pelos escritores do período, empenhados no trabalho de nacionalizar a literatura por meio da fixação da cor local.

2 ALENCAR, José de. *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, 1953, p. 53.

3 Idem, p. 5.

2. Imagens fluviais

Na abertura de *O guarani*, o olhar do narrador, situando-se de uma perspectiva elevada, descreve o rio Paquequer e circunscreve o espaço por onde ele corre:

> De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.
>
> É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.[4]

Um dos elementos que chama a atenção nessa abertura e foi repetidamente destacado pela crítica (Augusto Meyer,[5] Silviano Santiago,[6] Valéria De Marco) é a cerrada ornamentação empregada na descrição do rio. A princípio, seu movimento é apresentado por uma série de catacreses, ou seja, termos figurados motivados pela falta de nomes próprios: "fio de água"; "se dirige"; "saltando"; "se espreguiçar", "embeber" – expressões metafóricas de tal maneira absorvidas pela língua que nem nos damos conta do seu aspecto transladado.[7] No segundo parágrafo, uma comparação desenha o rio "enroscando-se como uma serpente" e, a partir do terceiro parágrafo, uma sequência de quatro comparações vai apresentá-lo: 1) como um "vassalo" que "curva-se humildemente aos pés do suserano"; 2) "como o filho indômito desta pátria da liberdade"; 3) "como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido da sua carreira"; e, finalmente, 4) "como o tigre [que se precipita de um só arremesso] sobre a presa" (p. 51). Terminada a descrição do rio, o narrador apresenta a floresta, descrita em rápidos traços, por meio de metáforas arquitetônicas que a aproximam de um templo ou de um palácio:

4 ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ateliê, 1999, p. 51.

5 MEYER, Augusto. "Alencar e a tenuidade brasileira". In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

6 SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

7 Para Francisco Freire de Carvalho, a catacrese é uma metáfora produzida "por necessidade, isto é, por faltar na língua palavra própria para significar uma determinada ideia". Ver CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1880, p. 119-20.

"A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras".[8]

O narrador inicia a descrição do Paquequer utilizando uma série de metáforas já absorvidas pela linguagem cotidiana, contudo, assim que os elementos aproximados saem do campo da percepção imediata, abandona a metáfora e adota a comparação, mais facilmente apreendida pelo leitor, o que evidencia uma preocupação com a clareza. Metáfora e comparação são ornamentos que trabalham com relações de semelhança. De forma simplificada, pode-se dizer que, no caso da metáfora, a percepção de um elemento comum a dois objetos distintos permite ao orador usar o nome de um para designar o outro. Já na comparação, depois de identificar o elemento comum, o orador coloca os dois objetos lado a lado, explicitando a operação por meio de uma partícula comparativa. Nos dois casos, ao colocar uma coisa sob os olhos do leitor, o efeito obtido é visual, os dois procedimentos procuram dar a ver um objeto desconhecido por meio da apresentação de um objeto conhecido. Note-se ainda que o efeito produzido pelas metáforas com verbos que implicam determinação (dirigir-se, saltar) e pelas comparações com seres animados (serpente, tapir, tigre) é a zoomorfização do rio.

A escolha da metáfora e da comparação como ornamentos privilegiados para a descrição da natureza em *O guarani* não é casual, ela parece ter sido motivada pela concepção de língua primitiva que se tinha no período. O pastor e professor escocês Hugh Blair, apologista dos poemas ossiânicos de Macpherson e autor das *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1783), livro difundido no Brasil do século XIX por meio de traduções francesas, afirmava que a carência lexical obrigava os homens primitivos a usar o nome de uma coisa para designar outra, conferindo à sua linguagem um caráter fortemente figurado.[9] Nas *Lições de eloquência nacional* (1846), o padre Lopes Gama traduziu um fragmento em que Blair discutia a questão:

> Nunca as línguas encerram maior número d'expressões figuradas, do que nos primeiros tempos da sua formação; porque então são elas mui pobres; a série das palavras aplicadas às cousas é pouco numerosa, e ao mesmo tempo a imaginação exerce grande influência sobre as concepções do homem, e sobre os seus meios d'expressão, de sorte que já por necessidade, já por escolha os tropos de contínuo se multiplicam. Todos os objetos novos espantam,

8 ALENCAR, José de. *O guarani*, op. cit., p. 51.

9 BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829, p. 152.

surpreendem, ou produzem sobre o espírito uma impressão mui viva: os homens são muito mais sujeitos ao império das paixões, do que ao da razão, e a sua linguagem se colora com os matizes do seu caráter. A experiência nos mostra que tal era efetivamente a índole das Línguas, que falavam os Índios, e os Americanos, isto é; atrevido, pinturesco, e metafórico, cheio de alusões vivas a qualidades, que caem debaixo dos sentidos, ou aos objetos, com os quais esses povos em sua vida solitária se achavam muitas vezes em relação. Quando qualquer chefe Indiano dirigia a palavra à sua tribo, prodigalizava metáforas mais atrevidas, do que se encontram em nenhum dos Poemas Épicos publicados na Europa.[10]

É essa ideia que orienta Alencar na formulação da linguagem dos seus índios, como explicita o narrador de *O guarani*, a propósito de Peri: "Poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nele, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma".[11] Num movimento mimético, o narrador incorpora ao seu próprio discurso as figuras que o seu tempo e cultura atribuíam à linguagem indígena. Concebendo a língua primitiva como caracterizada por uma carência que lhe impunha a necessidade de recorrer à natureza sensível para figurar ideias abstratas, o romancista descreve a natureza por meio de um procedimento semelhante, reduplicando suas imagens, como já observou Cavalcanti Proença[12] num conhecido estudo sobre *Iracema*: dessa perspectiva, o rio Paquequer torna-se sucessivamente serpente, vassalo, tapir e tigre. Contudo, diferentemente das comparações ou metáforas que se acreditava serem recorrentes nas línguas primitivas, que utilizavam imagens do mundo sensível para transmitir ideias abstratas para as quais não havia nomes, n'*O guarani* as comparações aproximam o rio, objeto para o qual dispomos de um nome, a seres vivos conhecidos, ainda que alguns mais familiares (a serpente, o tigre) e outros menos comuns (o tapir, uma espécie de anta). Para Francisco Freire de Carvalho, autor de um manual de eloquência bastante difundido no período, "a regra principal que deve observar o orador nas pinturas por Semelhanças é pôr um particular cuidado em que a cousa de que tira a Semelhança não seja escura, nem desconhecida, antes sim familiar aos seus ouvintes, porque aquilo que se traz para

10 GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *Lições de eloquência nacional*. T. I. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1846, p. 124-5.

11 ALENCAR, José de. *O guarani*, op. cit., p. 221.

12 PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

aclarar outra cousa deve ser mais claro do que esta a que dá luz […]".[13] É evidente que, na abertura do romance, as sucessivas comparações visam a mostrar, não o que é um rio, mas sim o que o Paquequer tem de específico, o elemento particular que caracteriza o objeto genérico: por um lado, a liberdade e a energia que o rio, longe da foz, tem em comum com os seus comparantes; por outro, mas não menos importante, a docilidade com que se curva ante o seu senhor, o Paraíba.

As comparações com animais, especialmente os dotados de grande vigor e energia, como o tigre e o tapir, têm a finalidade de prover o rio de uma dimensão sublime, explicitada no parágrafo que fecha a descrição da floresta: "Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa".[14] Ainda que indicada na abertura, é apenas no "Epílogo" do romance que o cenário vai mostrar toda a sua sublimidade. O décimo capítulo da última parte de *O guarani* termina com Peri e Ceci fugindo numa canoa, da qual o índio, devidamente batizado e renomeado, testemunha a destruição do solar de dom Antonio de Mariz. O capítulo décimo primeiro, intitulado "Epílogo", divide-se em cinco partes e cobre um período de três dias, nos quais ocorrerão o reconhecimento do amor de Ceci e a grande enchente do rio Paraíba, responsável por aproximar o casal, que, como no mito de Tamandaré narrado por Peri, repovoará o novo mundo depois que as águas abaixarem. A cena da enchente é cuidadosamente preparada pelo narrador por meio de três descrições da floresta. Na primeira, assistimos a um entardecer no qual o índio já reconhece os sinais da tempestade que se aproxima. Nessa passagem, fortemente visual, o narrador mistura os tons amenos do crepúsculo com as cores carregadas que anunciam a catástrofe:

> Sobre a linha azulada da cordilheira dos Órgãos, que se destacava num fundo de púrpura e rosicler, amontoavam-se grossas nuvens escuras e pesadas, que, feridas pelos raios do ocaso, lançavam reflexos acobreados.
>
> Daí a pouco, a serrania desapareceu nesse manto cor de bronze […]. O azul puro e risonho que cobria o resto do firmamento contrastava com a cinta escura, que ia enegrecendo gradualmente à medida que a noite caía.[15]

13 CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*, op. cit., p. 98.

14 ALENCAR, José de. *O guarani*, op. cit., p. 52.

15 Idem, p. 496-7.

Logo a seguir, a segunda descrição mostra o aspecto da noite, acrescentando, às cores utilizadas no quadro do entardecer, uma sensação tátil que vem reforçar a aproximação da tempestade:

> Anoiteceu.
>
> O horizonte, sempre negro e fechado, se iluminava às vezes com um lampejo fosforescente; um tremor surdo parecia correr pelas entranhas da terra e fazia ondular a superfície das águas, como o seio de uma vela enfunada pelo vento.
>
> Entretanto, ao redor tudo estava quieto [...].[16]

Finalmente, a terceira descrição pinta o quadro da floresta na noite cerrada e, aos sentidos da visão e do tato, empregados nas descrições anteriores, introduz a audição:

> Era alta noite; sombras espessas cobriam as margens do Paraíba. De repente um rumor surdo e abafado, como de um tremor subterrâneo, propagando-se por aquela solidão, quebrou o silêncio profundo do ermo.
>
> Peri estremeceu [...].[17]

A aproximação da tempestade é indicada por uma espécie de crescendo, que solicita um novo sentido a cada descrição: a primeira é puramente visual; a segunda é visual e tátil ("tremor", "ondular"); a terceira é visual, tátil e auditiva ("rumor"). Quando o som finalmente é ouvido, Peri estremece na canoa: homem da natureza, o índio repercute a ondulação que percorre as águas. A partir desse momento, acompanhando o olhar do herói, o narrador passa a descrever o rio Paraíba, retomando o estilo fortemente ornamental que havia sido utilizado na abertura do romance, mas, agora, destacando os elementos sublimes do cenário, em particular a força da tempestade e o terror incutido por ela. A atração do romantismo pelos elementos ameaçadores da natureza pode ser relacionada à teoria desenvolvida por Edmund Burke em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful* (1757), cujas ideias foram divulgadas no Brasil pelas *Lectures on rhetoric and belles lettres*, de Hugh Blair,

16 Idem, p. 497.
17 Idem, p. 497-8.

e por seus seguidores oitocentistas, como o português Francisco Freire de Carvalho. Nesses tratados, a tentativa de discriminar as fontes do sublime na natureza levou à constituição de uma espécie de tópica que seria retomada por escritores e pintores do período. Francisco Freire de Carvalho, por exemplo, ao fazer uma tradução resumida das *Lectures* de Blair, aponta dez fontes do sublime na natureza, entre elas as vastas amplidões, os sons estrepitosos, o pavor, a obscuridade e a força.[18] Sempre seguindo o professor escocês, Freire de Carvalho considerava a força, e não o terror, como o elemento comum a todos os objetos sublimes: daí advém o interesse pelos aspectos convulsos da natureza, como os vulcões, os incêndios e, o que nos interessa mais diretamente aqui, as inundações:

> Um rio correndo ao longo das suas margens é um objeto *belo*; porém se ele sai do seu álveo, transbordando com estrépito e impetuosidade, ei-lo convertido imediatamente num objeto *sublime*: Sendo para notar que é dos leões, e de outros animais famosos por sua força, que os bons poetas extraem comparações *sublimes* [...].
>
> Convém igualmente observar-se que todos os objetos graves e majestosos, ou que imprimem pavor, contribuem poderosamente para fazerem nascer o *Sublime*, tais são as trevas, a solidão, e o silêncio. Quais são as cenas, que levam a alma ao mais subido grau de elevação, e que produzem o *Sublime*? De certo não são as risonhas paisagens, os campos cobertos de flores, as cidades opulentas; antes sim as montanhas cobertas de neve, um lago solitário, uma antiga floresta, uma torrente que se despenha por entre rochedos. Daqui vem por igual razão, que as cenas noturnas são ordinariamente as mais *sublimes* [...].[19]

Em conformidade com essas ideias, Alencar lança mão da tópica do sublime e põe em cena os elementos aptos a criar a ambiência adequada à grandiosidade do desfecho do romance: explosão, incêndio, tempestade, estrondos, inundação (fontes do sublime na natureza); resignação perante a morte, coragem e força sobre-humanas para afrontar

18 Segundo Francisco Freire de Carvalho, as dez fontes do sublime são o "vasto"; os sons estrepitosos; a "força"; o "pavor"; a "obscuridade"; os objetos "elevados" ou "de nós separados por longos intervalos de tempo ou de lugar"; a "desordem"; as grandes dimensões de um objeto produzido pelo esforço humano; o heroísmo e a magnanimidade, fontes do sublime moral; e, finalmente, a "virtude remontada, e a coragem fora do comum", mesmo quando voltadas para ações moralmente condenáveis. Cf. CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de poética nacional, seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840, p. 34-47.

19 Idem, p. 36-7.

as fúrias dos homens e da natureza (fontes do sublime moral). Na descrição do rio Paraíba, o narrador retoma a comparação do Paquequer com uma serpente, já utilizada na abertura do romance, e a emprega novamente, mas, agora, acentuando o aspecto terrível da imagem: "[Peri] estendeu os olhos pela larga esteira do rio, que, enroscando-se como uma serpente monstruosa de escamas prateadas, ia perder-se no fundo negro da floresta".[20] O efeito de sublime nessa descrição é produzido não apenas pelo adjetivo "monstruosa", mas também pelo jogo de claro-escuro, sugerido pelo contraste do negrume da floresta com as "escamas prateadas" do rio-serpente, que, dessa maneira, assemelha-se a um raio iluminando o céu. Outros elementos tomados da tópica do sublime são a noite, as "sombras espessas", a "solidão" e o "silêncio profundo do ermo",[21] que contribuem para aumentar o terror provocado pela tempestade. Por fim, as comparações hiperbólicas com animais, monstros e gigantes terminam por conferir ao quadro a grandeza conveniente: "o Paraíba, levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo".[22]

3. A técnica descritiva

As imagens utilizadas por Alencar na descrição dos rios e da floresta não são inovadoras, antes compunham o arsenal de poetas e romancistas seus contemporâneos, e, no caso do sublime, encontravam-se codificadas nos manuais de poética e retórica do período. O paralelo entre a floresta e um templo religioso, a projeção de uma ordem política sobre o mundo natural e a comparação entre fenômenos da natureza e animais selvagens eram frequentes. N'*A confederação dos Tamoios*, poema ao qual *O guarani* pode ser lido como uma espécie de resposta, Gonçalves de Magalhães descrevia o Amazonas como "gigante caudaloso", "outro Briareu" e, até mesmo, como "rei dos rios", ao qual "Mil feudatários rios vêm pagar-lhe/ Tributo perenal de suas águas".[23] Contudo, se comparada à descrição do Amazonas, a do Paquequer parece muito mais moderna, não apenas em decorrência do gênero em que cada uma delas se insere, mas também pelas metáforas de sabor arcaizante ("argênteo salso", por exemplo) e pelas inúmeras inversões sintáti-

20 ALENCAR, José de. *O guarani*, op. cit., p. 498.

21 Idem, p. 497.

22 Idem, p. 499-500.

23 MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864, p. 13.

cas,[24] que aproximam o poema de Magalhães às traduções realizadas por Manuel de Odorico Mendes na mesma época. Se compararmos a descrição do Paquequer com a do Meschacebé, traçada na abertura de *Atala*, a diferença também é evidente. Ainda que aponte Chateaubriand como seu modelo,[25] não há em *Atala* o acúmulo de ornamentos presente n'*O guarani*, o que pode sugerir um desejo de emulação de Alencar com relação ao mestre francês. Assim, ainda que não fossem novas, a habilidade com que Alencar maneja as imagens assegura a eficácia dos quadros da natureza inseridos na narrativa e convida a pensar sobre a técnica descritiva empregada pelo romancista.

Tanto em Alencar quanto em outros escritores do período, incluindo viajantes naturalistas, percebe-se uma preocupação em organizar a descrição da floresta de maneira a apreender tanto o efeito produzido pela contemplação do todo quanto a riqueza dos detalhes presentes em cada uma de suas partes. Esse jogo entre a parte e o todo implicava uma oscilação de perspectivas: enquanto a apreensão do conjunto requeria a adoção de um ponto de vista elevado, apto a abarcar vastas porções do território, a fixação das partes dependia de um processo de focalização e deu ensejo às listas de elementos, como nomes de pássaros, animais e plantas. O desejo de representar a floresta de maneira a captar o efeito produzido pelo todo, mas sem perder a multiplicidade dos detalhes, não era exclusivo dos escritores, manifestando-se também na pintura oitocentista. Ao comentar a sépia intitulada *A floresta virgem do Brasil*, de autoria do conde de Clarac, companheiro de Auguste de Saint-Hilaire na comitiva Luxemburgo, Pedro Corrêa do Lago observa que o pintor "impôs-se o desafio de tentar uma representação da selva brasileira que atendesse aos preceitos de Humboldt, e que fosse ao mesmo tempo fiel ao detalhe e capaz de passar uma impressão de conjunto da extraordinária riqueza e exuberância da natureza tropical".[26] Clarac tentou equacionar o problema completando o esboço do quadro, realizado no próprio local, com a pintura detalhada de espécies brasileiras observadas numa estufa mantida na Europa, onde ele concluiu o trabalho.[27] Apesar dos seus esforços, ele não escapou de críticas, como a formulada por Manuel de Araújo Porto-Alegre, para quem, assim como outros quadros pintados por estrangeiros, o de Clarac também deturpava o modelo:

24 "O das águas gigante caudaloso/ Que pela terra alarga-se vastíssimo/ Do oceano rival, ou rei dos rios [...]." Cf. MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*, op. cit., p. 13.

25 "Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand [...]." Cf. ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990, p. 60.

26 LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008, p. 54.

27 Idem.

> O toque da folhagem das árvores, das parasitas, das bromélias, das gramíneas ou taquaras, e das plantas aquáticas, não era exato, nem a colocação destas plantas localizada convenientemente; há defeitos na forma geral e característica, há desproporção entre sua grandeza, e infidelidade no tipo geral que especifica as regiões intertropicais.[28]

No tocante à descrição literária, o problema da relação entre as partes e o todo foi discutido por José de Alencar numa nota das *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*. Ao analisar uma das descrições da floresta presentes no poema, o crítico repreende Magalhães por ter desviado a atenção do conjunto para o detalhe, comprometendo a grandiosidade do painel:

> Para sentir quanto o poeta ficou neste ponto aquém da realidade basta ter atravessado ao meio-dia uma dessas florestas seculares, onde tudo é majestoso e grande como a natureza nas suas formas primitivas.
>
> Em vez de pintar-nos a cena, em suas vastas proporções, em vez de traçar um quadro grandioso, o sr. Magalhães preferiu descrever os detalhes, e apresentar os pirilampos a fazerem evoluções desconhecidas na história desses insetos.
>
> Um pintor que desejando pintar uma tempestade em vez da cena majestosa da natureza, se ocupasse em pintar uns barquinhos no mar acossado pelo vento, faria um quadro defeituoso; o mesmo sucede ao poeta que desprezou a harmonia do todo pela minúcia dos detalhes.[29]

Ainda uma vez, como a pintura, a poesia. Em outra passagem das *Cartas*, Alencar cita um crítico de Homero, segundo o qual "a descrição grega se compõe de poucos traços, e se ocupa mais em fazer sentir a vida de um objeto do que em representá-lo por seu aspecto material [...]".[30] Assim, a impressão que se tem é que, para Alencar, a representação do todo não poderia ser poeticamente obtida por meio da enu-

28 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Breves reflexões que submeto à consideração do sr. Müller, professor da aula de paisagem, flores e animais, acerca do seu programa de ensino apresentado ao Corpo Acadêmico em sessão de 29 de outubro de 1855. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC, n. 14, 1959, p. 52. Esse texto me foi indicado pelo Prof. Luciano Migliaccio, a quem gostaria de registrar o meu agradecimento.

29 ALENCAR, José de. *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*, op. cit., p. 53, n. 13.

30 Idem, p. 48.

meração exaustiva das partes; ela dependia, antes, da apreensão de um elemento significativo, que pudesse ser investido de dimensão simbólica. Por isso, na abertura d'*O guarani*, do vasto panorama descortinado a partir "de um dos cabeços da *Serra dos Órgãos*" (perspectiva elevada), é a descrição do rio e, principalmente, a impressão que ele produz sobre o narrador, sugerindo-lhe uma série de comparações, que ocupam o centro do quadro. Há um deslocamento do foco de atenção, que deixa o objeto descrito para registrar as sensações que esse objeto desperta no narrador, as comparações que ele lhe inspira. Como um selvagem que, sem palavras para expressar o sentimento de exaltação diante das belezas que o circundam, lança mão de tropos provocados pela necessidade, a vertiginosa sequência de imagens projetada sobre o Paquequer ou sobre o Paraíba deveria sugerir, não apenas a grandeza e a força dos rios, mas o sentimento de sublime arrebatamento que a sua contemplação provoca no observador. O quadro da natureza transcende a dimensão descritiva para se converter numa espécie de panegírico por meio do qual o narrador manifesta sua admiração diante do cenário e procura suscitar a mesma paixão no leitor.

Além da eficácia com que soube identificar o detalhe representativo para sugerir a grandiosidade do todo, outro elemento que parece contribuir decisivamente para a eficácia das descrições alencarianas é a maneira com que elas são articuladas à narrativa.[31] Ao contrário das descrições técnicas dos relatos de viajantes naturalistas, que visavam primordialmente a fornecer informações precisas, a descrição do romancista atende a finalidades muito diversas. Tradicionalmente, a teoria e a crítica literárias analisam as descrições como índice de caráter dos personagens ou como ornamento do discurso. Sob o primeiro aspecto, Gerard Genette observa que a descrição "é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica"; ela tende "a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito".[32] O uso do cenário como índice do caráter das personagens é magistralmente utilizado por Alencar em seus romances. Na abertura d'*O guarani*, além da indicação do caráter de dom Antonio de Mariz por meio de elementos da sua casa, há um esforço evidente em estabelecer uma proporção segundo a qual Peri está

31 Valéria De Marco já chamou a atenção para esse aspecto: "a vitalidade das imagens d'*O guarani* não decorre apenas da elaboração dada a elas pela frase mas também do modo de inserção dessas imagens no romance, do modo como outros pilares do texto as sustentam". Ver MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões*. Campinas: Unicamp, 1993, p. 27.

32 GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: Vários Autores. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 264-5.

para o Paquequer da mesma maneira que dom Antonio está para o Paraíba: assim como o Paquequer, Peri, vassalo, curva-se diante de dom Antonio de Mariz, seu suserano. Assim como o Paquequer, Peri, para ser apreciado em toda a sua grandeza de rei das florestas, não deve ser visto ao lado de dom Antonio (Paraíba), mas "sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade".[33] Significativamente, é apenas depois da destruição da casa de seu pai, quando se encontra sozinha com o índio, em meio à floresta, onde "todas as distinções desapareciam",[34] que Ceci pode olhar pela primeira vez para ele e perceber a "beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza".[35]

A par dessa utilização como índice de caráter ou de atmosfera, as descrições da natureza também possuem função ornamental, aspecto que foi largamente discutido por Alencar nas *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*. Nos comentários sobre os quadros da natureza presentes no poema, o que o folhetinista censura não é sua falta de fidelidade ao real, mas, sim, sua falta de poesia:

> Até aqui, ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons.[36]

É justamente essa falta de poesia que o romancista procura sanar com a rica ornamentação que vimos aplicada aos rios Paquequer e Paraíba. A habilidade com que pintou esses quadros fez deles uma das mais poderosas e duradoras imagens formuladas pelo século XIX para a jovem nação fundada em 1822.

Eduardo Vieira Martins é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e autor de *A fonte subterrânea. José de Alencar e a retórica oitocentista* (Edusp/Eduel, 2005).

33 ALENCAR, José de. *O guarani*, op. cit., p. 51.
34 Idem, p. 482.
35 Idem, p. 481.
36 ALENCAR, José de. *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*, op. cit., p. 12.

Gonçalves Dias, a escravidão e o tapete levantado[1]

Wilton José Marques

Resumo: O artigo faz uma leitura de *Meditação*, de Antônio Gonçalves Dias, publicada na revista *Guanabara* ao longo do primeiro semestre de 1850. Nessa obra inacabada e ao contrário de seus pares românticos, o poeta critica a escravidão no Brasil. **Palavras-chave:** romantismo, Antônio Gonçalves Dias, *Meditação*, escravidão.

Abstract: *The article makes a reading of* Meditation, *by Antônio Gonçalves Dias, published in* Guanabara *magazine over the first half of 1850. In this work unfinished and unlike their romantic couples, the poet criticizes that slavery in Brazil.* ***Keywords:*** *Romanticism, Antônio Gonçalves Dias, Meditação, slavery.*

1 Este artigo é parte integrante da pesquisa *Gonçalves Dias: o poeta na contramão* (*Literatura & escravidão no romantismo brasileiro*), financiada pela FAPESP.

A missão do vate

No Brasil romântico, a principal missão de seus primeiros autores, e mais especificamente dos que cresceram à sombra programática de Gonçalves de Magalhães, foi a de configurar os elementos temáticos necessários tanto à definição da imagem quanto do discurso formador da nacionalidade brasileira. Nos anos subsequentes ao da independência política, e ainda escorada na retomada de um desejado nexo histórico, cuja função primordial era a de legitimar o novo status do país, a literatura romântica exerceu um papel fundamental no duplo processo de construção e disseminação da ideia de nação entre os brasileiros. Nesse mesmo sentido, o aparecimento literário de Gonçalves Dias, notadamente pela imediata ressonância pública de seus "poemas americanos", foi igualmente fundamental para o efetivo delineamento de um "nacionalismo propriamente literário". Entretanto, é importante ressaltar que a produção literária gonçalvina não se restringiu apenas à vertente indianista, também dialogou com outros temas inerentes à estética romântica, como o amor, a relação com a natureza, a religiosidade etc. Além do mais, o maranhense conseguiu encontrar algumas brechas que lhe permitiram expressar em outros textos, para talvez até melhor compreender o país, as várias e inerentes contradições que, desde sempre, permearam o cerne das relações de poder na sociedade oitocentista brasileira, incluindo-se aí o espinhoso problema da escravidão.

Primeiro autor local que, sem nenhuma hesitação, pode ser reconhecido como essencialmente romântico, e, assim, dotado de uma sensibilidade que o caracteriza como "gênio", isto é, aquele que, como verdadeiro vate e profeta, acredita ser o portador "de verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens" e, por isso mesmo, acredita ser "a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior",[2] Gonçalves Dias não somente assumiu para si a crença de que sua obra era revestida de um caráter de missão estético-social, como também se sentiu igualmente responsável para com os destinos do país. Para o poeta, contribuir literariamente para a consolidação do projeto civilizatório brasileiro, alçado de imediato à condição de principal bandeira de luta do movimento romântico local, passava pelo entendimento e pela consequente expressão das várias contradições sociais, o que, de alguma forma, já representava um primeiro passo para transformá-las.

Em outras palavras, havia por parte do poeta um forte desejo de fazer com que sua obra literária, ecoando até mesmo certos padrões morais de conduta, se tornasse um

2 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 27.

exemplo importante de intervenção social. Tal desejo se aplica, sobretudo, à *Meditação* (1850). Nesta obra, o poeta, como bem observou Antonio Candido, esboça uma larga visão poética do país, retratando:

> [...] as suas raças, os escravos, os índios à margem do progresso, a iniquidade da vida política, as dificuldades de acertar – abrindo uma perspectiva otimista com o apelo ao patriotismo, chamado a cumular as lacunas da civilização e compensar, tanto as falhas dos governos quanto a indisciplina dos costumes públicos.[3]

Contrariando nesse sentido uma possível atitude passiva, num momento em que o silêncio de resignação ante as mazelas sociais do país talvez fosse a opção mais fácil entre os literatos românticos, que, em sua grande maioria, também eram funcionários públicos, Gonçalves Dias, então professor de latim e de história do Brasil no Imperial Colégio Pedro II, não apenas insistiu em tornar pública essa obra de juventude, que, apesar de inacabada, cristalizava sua visão crítica sobre o país, como também, para isso, escolheu um periódico emblemático para a consolidação do romantismo brasileiro: a revista *Guanabara* (1849-56).[4]

Uma obra de juventude

Apesar de ter sido publicada apenas ao longo do primeiro semestre de 1850, quando o poeta já era, por assim dizer, um autor consagrado e plenamente reconhecido nas letras nacionais, é importante não perder de vista que o fragmento de *Meditação* é, antes de tudo, uma obra de juventude. Em razão disso, é possível não apenas constatar que se, por um lado, nesse primeiro estágio a obra literária é muito mais infensa a possíveis influências estéticas, por outro, também apresenta algumas de suas principais matrizes temáticas, incluindo-se a própria questão do indianismo. Escrita concomitante à feitura dos últimos poemas que entrariam nos *Primeiros cantos*, essa obra singular de Gonçalves Dias foi produzida entre os anos de 1845 e

3 Idem, p. 52.

4 Pode-se dizer que a principal particularidade da revista *Guanabara* reside no fato de ela encerrar simbolicamente, pelo menos como manifestação de um propalado espírito de grupo, o percurso literário dos primeiros românticos que principiaram suas atividades em torno da revista *Niterói* (1836) e que posteriormente passaram pelas páginas da *Minerva Brasiliense* (1843-4).

1846.[5] Na edição das *Obras póstumas de Gonçalves Dias* (1868-9), organizadas por Antonio Henriques Leal, é possível, inclusive, rastrear as datas de confecção dos três respectivos capítulos. Assim, segundo Leal, o capítulo I de *Meditação* foi concluído ainda em Caxias, no dia 23 de junho de 1845; o capítulo II, sem a especificação do dia, também foi concluído na cidade natal do poeta, em julho de 1845, e, finalmente, o capítulo III foi terminado praticamente um ano depois em São Luís, no dia 8 de maio de 1846.[6]

De saída, pode-se conjecturar que as datas indicam que Gonçalves Dias começou a escrever *Meditação* poucos meses depois de seu regresso de Coimbra, em março de 1845. Em janeiro do ano seguinte, o poeta viajou para São Luís, hospedando-se na casa de Teófilo Leal, já que, como escreveu ao amigo, em Caxias estava "sozinho em terra que, apesar de minha, eu posso chamar estranha".[7] Na capital do Maranhão, concluiu o terceiro capítulo praticamente um mês antes de seguir, a bordo do vapor *Imperador*, para o Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1846. Como se depreende de outra carta, esta datada de 3 de dezembro de 1846, em que informa ter enviado ao amigo Teófilo o segundo capítulo de *Meditação*, Gonçalves Dias ainda explicita a sua intenção de fazer pelo menos mais um capítulo: "Irei continuando com ela [*Meditação*], e quero ver, se escrevo um capítulo em que trate dessa ideia da separação das Províncias do Norte do todo do Brasil".[8]

De todo modo, e ainda que não tenha conseguido concluir aquele mencionado capítulo, essa obra inacabada de Gonçalves Dias, de nítida inspiração bíblica e escrita em versículos marcados por um forte estilo profético e messiânico, deve ter sido mesmo ideada ainda em Portugal, onde o poeta vivera de 1838 a 1845. Tendo, sobretudo no período em que estudara na Universidade de Coimbra entre 1840 e 1845, acompanhado de perto as constantes agitações políticas decorrentes das cisões e dos embates entre os liberais portugueses após o triunfo da guerra civil contra d. Miguel, o poeta, para construir em *Meditação* a sua visão de Brasil, inspirou-se muito provavelmente tanto em *A voz do profeta* (1836-7), escrito a propósito dos desdobramentos da Revolução de Setembro de 1836 pelo escritor português Alexandre Herculano (1810-77),

5 Para as datas dos últimos poemas, ver LEAL, Antonio Henriques. *Antonio Gonçalves Dias – Notícia da sua vida e obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 45-71.

6 DIAS, Antônio Gonçalves. *Meditação. Obras póstumas de Gonçalves Dias*. Antônio Henriques Leal (Org.). 2. ed., Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, v. 3, 1909, p. 19, 49 e 89.

7 Idem. Carta a Teófilo Leal, de 1º de maio de 1845. *Anais da Biblioteca Nacional – Correspondência ativa de Antônio Gonçalves Dias.* Rio de Janeiro, v. 84, 1964, p. 38.

8 Idem. Carta a Teófilo Leal, de 3 de dezembro de 1846. Op. cit., p. 68-71.

quanto no texto panfletário *Palavras de um crente* (1834), do padre francês Hugh Félicité Robert de Lamennais (1782-1848).[9]

Generalidades: outro profeta?

Em linhas gerais, os três capítulos, que compõem o texto de *Meditação*, articulam-se em torno de um diálogo travado entre um jovem e um velho sobre as possibilidades futuras de um país, que, pela leitura do texto, infere-se obviamente ser o Brasil. Dentro do texto, a personagem do jovem ainda ocupa a posição central de narrador. Por sua vez, o velho, além de representar em si a voz da experiência, é dotado de um caráter quase divino, pois, com a simples intervenção do toque de suas mãos sobre os olhos do rapaz, permite a este viajar pelo novo país. E tal viagem adquire um caráter peculiar, uma vez que ela não se realiza apenas do ponto de vista espacial, mas, sobretudo, do ponto de vista temporal. Em outras palavras, a ação do ancião faz com que o jovem possa ter acesso tanto ao presente quanto aos outros e diversos tempos históricos do Brasil. Por conta do ir e vir, o jovem, ao se defrontar com esses vários tempos e, por conseguinte, ao narrá-los, acaba assumindo uma postura semelhante à de um profeta que medeia (revelando) as relações entre os homens e os mistérios de Deus, inacessíveis a esses mesmos homens. Em sua essência, o profeta "designa o homem que fala ou o homem que é chamado, isto é, a quem foi dirigida uma palavra. Com efeito, a palavra é o meio de ação mais importante dos profetas; [...] é pela palavra que [eles] são verdadeiramente profetas".[10] Como adentra numa "realidade inacessível" aos homens e, inclusive, superior ao seu próprio entendimento, o profeta, para traduzir o que vê, deve necessariamente lançar mão de uma linguagem simbólica e poética, cuja força metafórica resida justamente numa espécie de duplo poder, isto é, o de explicitar os significados de tais visões e o de, por tabela, levar os eventuais leitores a refletirem sobre a importância de tais significados.

Expressando-se através de uma espécie de palavra revelada, o jovem narrador de *Meditação* também se comporta como um profeta. Entretanto, no seu caso, ao contrário dos profetas bíblicos, a "realidade inacessível" a que teve acesso circunscreve-se apenas e tão somente ao Brasil. No limite, pode-se pensar que esse texto, esco-

9 Em 1836, o livro de Lammenais foi traduzido em Portugal, com tintas republicanas, por Antonio Feliciano de Castilho. Cf. LAMENNAIS, H. F. R. de. *Palavras de um crente*. Lisboa: Tipografia de A. I. S. de Bulhões, 1836.

10 Bíblia (tradução ecumênica). São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 319.

rado na visão do gênio romântico, ambiciona mostrar as singularidades (positivas e negativas) do país aos próprios brasileiros, numa tentativa inocente ou não de ser a manifestação de uma autoconsciência coletiva. O tom que permeia o texto gonçalvino não tem um caráter eminentemente repressor e negativo, como, por exemplo, transparece na ira do narrador de *A voz do profeta*, de Alexandre Herculano, mas sim, e isto talvez o aproxime de *Palavras de um crente*, de Lamennais, possui um caráter mais conciliador na medida em que não somente critica veementemente os problemas da sociedade brasileira, mas também não perde a oportunidade de indicar os possíveis caminhos para a superação de tais problemas.

Pensado dentro dessa perspectiva, e ao imitar a postura de guia e profeta, inerente ao gênio romântico, o comportamento do jovem narrador de *Meditação* reflete de certo modo tanto a postura quanto o desejo do próprio Gonçalves Dias de também interferir, ao menos literariamente, no processo de formação da sociedade brasileira.

A primeira visão e a crítica

De início, o problema que evidentemente salta aos olhos no primeiro capítulo de *Meditação* é, sem sombra de dúvida, o da escravidão. Em outras palavras, na primeira visão do jovem profeta, o problema apresenta-se através da constatação de que a sociedade brasileira assentava-se no trabalho escravo e, por conseguinte, dependia sobremaneira dele. Nesse sentido, tal condição, entranhada na estrutura socioeconômica do Brasil, tornava-se o maior empecilho, que obviamente deveria ser transposto, para que o país, enfim, pudesse alçar-se a um novo e desejado status de civilidade.

Composto de seis partes, o capítulo começa a partir de uma primeira e mágica intervenção do velho sobre o jovem. Ao ter suas pálpebras tocadas pela "mão descarnada e macilenta" do ancião, o narrador, sem nunca perder a consciência, entra numa espécie de estado de transe. E, nessa condição, e sempre orientado pelo velho, parece ascender a outro plano. Será, portanto, dessa posição superior, desse ângulo de cima, que o jovem narrador terá acesso a uma visão geral, e privilegiada, do Brasil. Veja-se o início do texto:

> Então o velho estendendo a mão descarnada e macilenta tocou as minhas pálpebras, que cintilaram como sentindo o contacto de um corpo eletrizado.
>
> E diante dos meus olhos se estendeu uma corrente de luz suave e colorida, como a luz de uma aurora boreal.

> E o Ancião me disse: “Olha do norte ao sul – do ocaso ao nascer do sol – ’té onde alcançar a luz dos teus olhos, e dize-me o que vês”.
>
> E o seu gesto era soberano e tremendo, como o gesto de um monarca irritado.
>
> E a sua voz solene e grave, como a voz do sacerdote que salmeia uma oração fúnebre em noite de enterramento.
>
> E eu levei os meus olhos de norte a sul, do acaso ao nascer do sol, ’té onde eles alcançavam, e respondi:[11]

Mas, afinal, o que ele vê? Bem aos moldes das expectativas românticas locais, a impressão inicial do jovem profeta sobre o Brasil é marcada pela visão impactante de uma natureza exuberante e paradisíaca. Diante de seus olhos em êxtase, revela-se “uma prodigiosa extensão de terreno” que se mostra nas “árvores robustas e frondosas”, na “relva densa e aveludada que o tapisa”, nas “flores melindrosas e perfumadas”, nas “aves canoras” e num “céu sereno e estrelado”, que, por sua vez, cobre toda a extensão da “terra bendita”. Entretanto, sobre a mesma “terra mimosa”, o jovem também observa a existência de milhares de homens de fisionomias e cores discordes, que, colocados em posições definidas, formam o espectro da sociedade brasileira:

> […] vejo milhares de homens de fisionomias discordes, de cor vária e de caracteres diferentes.
>
> E esses homens formam círculos concêntricos, como os que forma a pedra, caindo no meio das águas plácidas de um lago.
>
> E os que formam os círculos externos têm maneiras submissas e respeitosas, são de cor preta; – e os outros, que são como um punhado de homens, formando o centro de todos os círculos, têm maneiras senhoris e arrogantes, e são de cor branca.

11 DIAS, Antônio Gonçalves, *Meditação Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária*, Rio de Janeiro, tomo I, 1850, p. 102. (Os eventuais excertos da obra, aqui reproduzidos, serão atualizados ortograficamente, segundo as normas do padrão culto da língua portuguesa. Já quanto à pontuação, entendendo-a como característica inerente à expressividade romântica, esta será preservada tal como se apresenta nos textos, ainda que, em alguns momentos, isso possa significar menosprezo às regras atuais.)

> E os homens de cor preta têm as mãos presas em longas correntes de ferro, cujos anéis vão de uns a outros, eternos, como a maldição que passa de pais a filhos.[12]

Posta nesses termos, a visão de sociedade brasileira, expressa por Gonçalves Dias, não deixa entrever qualquer possibilidade de dúvida sobre o papel de mando exercido pelos brancos com suas "maneiras senhoris e arrogantes". Se se aprofundar aqui um pouco mais nessa metáfora do círculo, pensando-a somente em função da distância entre o centro do círculo e as suas extremidades, é possível ainda imaginar um suposto raio, que, partindo do centro, contenha, em óbvia gradação decrescente, todas as pessoas que, enfileiradas segundo suas respectivas importâncias sociais, representem os vários matizes da sociedade brasileira oitocentista. Insistindo ainda nessa imagem, uma famosa litografia do pintor francês Jean-Baptiste Debret pode muito bem servir de exemplo para corroborá-la. Na cena retratada, Debret apresenta um funcionário do governo que sai a passeio com a família. A despeito de ser apenas um funcionário do governo, a imagem ainda assim é válida, pois ela diz tudo, notadamente ao representar, em fila indiana, uma nítida e hierárquica disposição social. O próprio Debret descreve a cena:

> A cena aqui desenhada representa a saída a passeio de uma família de fortuna média, cujo chefe é um funcionário do governo. Seguindo o antigo hábito ainda observado nessa classe, o chefe de família vai na frente, seguido imediatamente de seus filhos, enfileirados por ordem de idade, o mais moço sempre em primeiro; em seguida, vem a mãe, ainda grávida; atrás dela, sua criada de quarto, escrava mulata, infinitamente mais apreciada no serviço do que uma negra; em seguida a ama de leite, a escrava da ama de leite, o negro doméstico do senhor, um jovem escravo que está aprendendo o serviço; segue-se o novo negro, recém-comprado, escravo de todos os outros e cuja inteligência, mais ou menos viva, deve se desenvolver aos poucos à base de chicotadas.[13]

Dessa cena, para retomar a metáfora gonçalvina, interessa sobretudo a distância entre os extremos, isto é, o homem branco do centro e o último escravo, recém-comprado. A distância que os separa, colocando-os em posições radicalmente opostas na sociedade, explica por si que a submissão aos brancos, e a consequente manutenção dessa mesma sociedade, só poderia forçosamente ser regida e, ao mesmo tempo,

12 DIAS, Antônio Gonçalves, *Meditação*. Op. cit., p. 102-3.

13 Apud Patrick Straumann (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação.* Ilustração e comentários de Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 36.

sustentada "à base de chicotadas". No entanto, não se pode esquecer que, em vários momentos, essa idêntica lógica de violência também se traduziu num estado de permanente tensão entre brancos e negros. Assim, se, para o poeta, a natureza brasileira era prodigiosa e perfeita, a sociedade evidentemente não o era. A todo momento, e desde cedo, era sempre preciso demarcar e reafirmar, num contínuo exercício de poder, os papéis e lugares sociais que regiam tais relações de poder. É por isso que, já na terceira parte do primeiro capítulo de *Meditação*, o jovem profeta observa:

> E eu falava ainda quando um mancebo, imberbe, saindo dentre os homens de cor branca, açoitou as faces de outro de cor preta com o reverso de sua mão esquerda.
>
> E o ofendido, velho e curvado sob o peso dos anos, cruzou os braços, musculosos apesar da velhice, e deixou pender a cabeça sobre o peito.
>
> E após um instante de silêncio profundo, arrojou-se aos pés de um ancião de cor branca, clamando justiça com voz abafada.
>
> E um dentre estes, na flor da idade, ergueu-se iroso entre os dois anciãos de cabelos brancos e lançou por terra o injuriado, que pedia justiça.[14]

No Brasil oitocentista, dentro das tensas relações entre brancos e negros, não é novidade alguma que, como forma de dominação, a intimidação física sempre foi uma prática bastante comum. Tanto que, num livro famoso, muito lido pelas classes proprietárias do país, o *Manual do agricultor brasileiro* (1839),[15] seu autor, Carlos Augusto Taunay, fiando-se na necessidade de disciplina como padrão básico de conduta na administração dos escravos, ensinava aos proprietários locais que o modo mais efetivo de manter, e por tabela perpetuar, a submissão dos escravos era, sobretudo, através da coação e da disseminação entre eles do medo. Pois, nas palavras do próprio Taunay,

14 DIAS, Antônio Gonçalves, *Meditação*. Op. cit., p. 103.

15 Segundo Rafael de Bivar Marquese, essa obra, inicialmente publicada em janeiro de 1839, por iniciativa do proprietário do *Jornal do Comércio*, caiu imediatamente nas graças da elite política do Império. Ainda em janeiro, Bernardo Pereira de Vasconcelos, um dos líderes do Regresso Conservador, indicou oficialmente o livro para a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, recomendando sua distribuição por todo o Brasil e o custeio de uma segunda edição, que saiu em março de 1839. Cf. MARQUESE, Rafael de Bivar. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 270.

> o preto, […], é por natureza inimigo de toda ocupação regular, pois que muitas vezes prefere o jejum e a privação de todas as comodidades do trabalho que é justo que dê para o cumprimento do contrato, e só a coação e o medo poderão obrigar a dar conta de sua tarefa.[16]

Como atitude corriqueira, o recurso ao castigo físico, não raramente aplicado em excesso, transformava-se num verdadeiro exercício cotidiano de explicitação do poder senhorial, daí a necessária reafirmação de seu caráter real e, ao mesmo tempo, simbólico de dominação. Por outro lado, entre outras práticas, como atenuantes de uma possível reação à violência, incentivava-se ainda entre os negros a formação de casais e, mais importante, estimulava-se a doutrinação religiosa. Sem meias palavras, um texto redigido em 1854 por uma comissão de cafeicultores da região de Vassouras, no Rio de Janeiro, preocupada em traçar algumas instruções para controlar o risco de revoltas de escravos na região, conclamava os fazendeiros a promoverem

> […] por todos os meios o desenvolvimento de ideias religiosas entre os escravos, fazendo com que estes se confessem, ouçam missa o maior número de vezes e celebrem mesmo certas festas religiosas. O fazendeiro que assim proceder, além de cumprir um dever cristão, tira grandes vantagens. A religião é um freio e ensina resignação.[17]

Aliás, nesse mesmo sentido, o próprio Gonçalves Dias compartilhava de opinião semelhante. Ao final de um famoso relatório sobre a situação da educação no Brasil, escrito em 1852, apenas dois anos após a publicação de *Meditação*, o poeta, discutindo as condições de índios e negros, reconhece ser perigoso dar instrução aos últimos. No entanto, ainda alerta as autoridades brasileiras sobre a necessidade de, ao menos, oferecer aos negros alguns rudimentos educacionais, notadamente religiosos, o que, em sua opinião, poderia, por um lado, evitar as "perturbações sociais" geradas através de reivindicações por "meios violentos", e, por outro, atenuar as influências das "devassidões de costume" sobre a mocidade:

> Concluirei fazendo observar que duas grandes classes da nossa população não recebem ensino, nem educação alguma, – os índios e os escravos. No antigo regime era costume

16 TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. Rafael de Bivar Marquese (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 64-5.

17 Apud Rafael de Bivar Marquese. Op. cit., p. 286.

> criarem-se cadeiras primárias nas localidades, em que se estabeleciam índios novamente convertidos. Se nos não convém ir procurar novos índios às florestas para os converter e civilizar, nem mesmo olharmos de perto para a instrução dos aldeados, é de necessidade atendermos ao menos essa outra classe, que entremeada com a população livre, tem sobre ela uma ação desmoralizadora, que não procuramos remediar. Quero crer perigoso dar-lhe instrução; mas por que não se dá uma educação moral e religiosa? Não será necessário prepará-los com muita antecedência para um novo estado a ver se evitamos perturbações sociais, que semelhantes atos têm produzido em outras partes, ou quando reivindicam por meios violentos – ou quando o governo imprudentemente generoso os surpreende com um dom intempestivo? Centenas de escravos existem por esses sertões, aos quais faltam as noções as mais símplices da religião e do dever, e que não sabem ou não compreendem os mandamentos de Deus. Educá-los, além de ser um dever religioso, é um dever social, por que a devassidão de costumes, que neles presenciamos, será um invencível obstáculo da educação da mocidade.[18]

Entretanto, a despeito dessa opinião do poeta ou a despeito até do relativo sucesso dessas práticas atenuantes, a efetiva violência sobre os negros também implicava a possibilidade, igualmente real, de revide. No caso, seria uma reação direta das chamadas "vítimas-algozes", como mais tarde, em 1869, o romancista Joaquim Manuel de Macedo, em consonância direta com os debates políticos sobre a intervenção ou não do Estado nos estatutos da escravidão, intitularia justamente um livro seu, em que procura, através das três narrativas, conscientizar "os proprietários de escravos e convencê-los de que está em seus próprios interesses auxiliar o Estado na obra imensa e escabrosa da emancipação".[19]

De qualquer forma, para retomar a leitura de *Meditação*, Gonçalves Dias, na sequência da agressão do jovem imberbe ao velho negro, apresenta também em seu texto sinais evidentes de um forte desejo de reação solidária por parte dos escravos perante o agressor branco. Metaforicamente, se as vozes se calam, os elos das correntes tratam então de falar por si, anunciando ameaças e promessas de vinganças:

18 DIAS, Antonio Gonçalves. Relatório sobre a Instrução Pública em diversas províncias do Norte. Apud José Ricardo Pires de Almeida. *História da Instrução Pública no Brasil* (1500-1889). São Paulo: PUC-SP, 1989, p. 364-5.

19 MACEDO Joaquim Manuel de Macedo. Aos nossos leitores. *Vítimas-algozes: quadros da escravidão*. 3. ed., São Paulo: Scipione, 1991, p. 4. As narrativas que compõem o livro são as seguintes: "Simeão: o crioulo"; "Pai-Raiol: o feiticeiro" e "Lucinda: a mucama".

> E os elos da corrente, que manietava os homens de cor preta soltaram um som áspero e discorde, como o rugido de uma pantera.
>
> E eu vi que esses homens tentavam desligar-se das suas cadeias, e que dos pulsos arrochados lhes corria o sangue sobre as algemas pesadas.
>
> E vi que o ferro resistia às suas tentativas; mas também vi que a sua raiva era frenética, e que o sangue que lhes manava das feridas cerceava o ferro, como o enxofre incendido.[20]

Nessa última cena, explicitada simbolicamente pela "raiva frenética" que brotava de olhares e gestos, o possível recrudescimento das tensões é bruscamente interrompido pela imediata intervenção do velho sobre o jovem. No início da parte IV, aquele pediu a este que simplesmente afastasse seus olhos para longe "dos que sofrem e dos que fazem sofrer" e apenas os volvesse ao redor de si. Deixando para trás aquele "espetáculo lutuoso", a atenção do jovem volta-se então para as cidades, vilas e aldeias, disseminadas pela vasta extensão do império. Nelas, é possível ainda observar um fervilhar de homens, velhos e crianças, "correndo todos em direções diversas e com rapidez diferente, como homens carentes de juízos". Ao examinar com atenção as cidades, as vilas e as aldeias com suas "ruas tortuosas, estreitas e mal calçadas", suas "casas baixas, feias e sem elegância", seus "palácios sem pompa e sem grandeza", seus "templos sem dignidades e sem religião", o jovem profeta surpreende-se com a rústica e deplorável visão da realidade brasileira, que, sem maiores retoques, vai se configurando diante da perplexidade de seus olhos. Ele também se surpreende não somente com a constatação do grande número de escravos no país, mas, sobretudo, com a verdade de o braço escravo ter se transformado no principal sustentador dessa mesma realidade:

> E nessas cidades, vilas e aldeias; nos seus cais, praças e chafarizes – vi somente – escravos!
>
> E à porta ou no interior dessas casas mal construídas, e nesses palácios sem elegância – escravos!
>
> E no adro ou debaixo das naves dos templos, de costas para as imagens sagradas, sem temor como sem respeito – escravos!

20 DIAS, Antônio Gonçalves. *Meditação*. Op. cit., p. 103.

> E nas jangadas mal tecidas, e nas canoas de um só toro de madeira – escravos; – e por toda parte – escravos!
>
> Por isto o estrangeiro que chega a algum porto do vasto Império, consulta de novo a sua derrota, e observa atentamente os astros, porque julga que um vento inimigo o levou às costas d'África.
>
> E conhece, por fim, que está no Brasil, a terra da liberdade, a terra ataviada de primores, e esclarecida por um céu estrelado e magnífico.
>
> Mas grande parte da sua população é escrava; mas a sua riqueza consiste nos escravos; mas o sorriso, o deleite do seu comerciante, do seu agrícola e o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue e do suor do escravo.
>
> E nos lábios do estrangeiro que aporta ao Brasil, desponta um sorriso irônico e despeitoso; e ele diz consigo que a terra da escravidão não poderá durar muito; porque é crente, e sabe que os homens são feitos do mesmo barro, sujeitos às mesmas dores e às mesmas necessidades.[21]

Essa passagem de *Meditação* é, sem dúvida, uma das mais contundentes em relação à escravidão. Nela, por um lado, é possível perceber que, revelada com a ajuda do olhar do estrangeiro, a perplexidade do jovem profeta apresenta-se na evidente contradição entre a imagem simbólica do Brasil, disseminada aos quatro ventos pelo romantismo, como um lugar ideal, como "a terra da liberdade" e sua celebrada natureza "ataviada de primores", e a imagem do Brasil real, cuja realidade e riqueza consistem somente nos escravos, cujo deleite de todos os seus habitantes "é comprado à custa do sangue e do suor do escravo". Até então, essa imagem nunca aparecera, de maneira tão explícita, em qualquer outra obra literária do país. No entanto, em *Meditação*, o dado curioso dessa revelação fica mesmo por conta da necessidade do aval do olhar estrangeiro. O mesmo olhar de fora, que já havia ensinado os poetas locais a enxergarem o país através do caráter exótico e simbólico da natureza brasileira,[22]

21 DIAS, Antônio Gonçalves, *Meditação*. Op. cit., p. 104.

22 No "Ensaio sobre a história da literatura no Brasil", publicado na *Revista Niterói* (1836), Gonçalves de Magalhães, para se convencer e, ao mesmo tempo, convencer os escritores locais de que as "terras brasileiras" poderiam, com sua paisagem exótica, inspirá-los na sua missão de definir uma imagem

ajudaria agora no entendimento da verdade de "que a terra da escravidão não pode durar muito". Esse ver pelos olhos do outro parece conferir à verdade um paradoxal status de mais verdade. Aliás, a própria percepção do poeta sobre a possibilidade de um estrangeiro, dado o número de escravos, achar que estava em terras africanas era bem comum. O comerciante inglês, John Luccock, por exemplo, faz semelhante observação ao afirmar em seu livro, quase *ipsis litteris* à ideia do poeta, que: "um estrangeiro que acontecesse de atravessar a cidade [do Rio de Janeiro] pelo meio dia, quase poderia supor-se transplantado para o coração da África".[23]

Em suma, nesse trecho de *Meditação*, também é possível perceber uma evidente associação entre a precariedade das construções do país – ruas, cidades, palácios, templos – e o fato de elas terem sido realizadas pelo braço escravo. Sem muito esforço, essas construções imperfeitas podem, obviamente, ser associadas metaforicamente ao próprio processo de construção do Brasil. E aqui, tem-se a nítida impressão de que o poeta, através da visão do jovem, levanta, de propósito, o tapete imaginário que não permitia que os autores românticos mostrassem em suas obras o que, na verdade do dia a dia, todos viam, isto é, a realidade escravocrata do país.

Wilton José Marques é professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara), autor de *Gonçalvez Dias: o poeta na contramão* (EDUFSCar, 2010).

convincente de Brasil, ajustada às exigências dos novos tempos, apoiou-se incondicionalmente, enquanto testemunhos insuspeitos, nas diversas descrições da natureza tropical realizadas pelos viajantes e estudiosos europeus: "Nós vimos o céu, que cobre as ruínas do Capitólio, e as do Coliseu; sim, ele é belo; mas oh! que o do Brasil não lhe cede em beleza! *Falem por nós todos os viajores, que, por estrangeiros, de suspeitos não serão taxados.* Sem dúvida fazem eles justiça, e o coração do Brasileiro, não tendo muito de ensoberbar-se quanto aos produtos das humanas fadigas, que só com o tempo se adquirem, enche-se, e palpita satisfeito, vendo *as sublimes páginas de Langsdorff, Neuwied, Spix et Martius, Saint-Hilaire, Debret, e uma multidão de outros viajores, que as belezas de sua Pátria conhecidas fizeram à Europa.* Cf. MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Niteróy, Revista Brasiliense.* Paris, Dauvin et Fontaine, Libraries, 1836 – São Paulo, edição fac-similada da Academia Paulista de Letras, v. 2, 1978, p. 132 e 135. (grifos meus)

23 LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, p. 74-5.

A natureza-morta eloquente de Agostinho José da Motta: belas-artes e literatura no Segundo Reinado

Letícia Squeff

Resumo: Uma acusação recorrente à arte brasileira do século XIX é que ela não se comprometeu com a especificidade da nação independente. A intenção deste texto é mostrar que os artistas participaram ativamente do processo de construção de uma cultura definida como brasileira. Também a pintura de natureza-morta partiu de modelos inspirados nas representações feitas pelos viajantes. Trata-se de mostrar, assim, não apenas as íntimas relações entre literatura e pintura no Oitocentos brasileiro, como também, e principalmente, o papel que as artes tiveram na fixação dos valores e símbolos associados à ideia de brasilidade durante o Império. **Palavras-chave:** Agostinho José da Motta, Eckhout, Debret, viajantes, natureza-morta.

***Abstract:** The Brazilian art of the 19th century was accused by some historians of not being committed with the specificity of the independent nation. I will show that painting, as the literature of the period, was largely influenced by travelers and authors of different Travel Writing on Brazil. Also still-life painting produced by artists like Agostinho da Motta was inspired by artists like Eckhout or Debret. Thus, I'll shed light on the relationship between literature and painting in the 19th century Brazil, and on the role of the arts in the construction of a Brazilian Iconography as well.* ***Keywords:** Agostinho José da Motta, Eckhout, Debret, travelers, still-life painting.*

A chamada pintura acadêmica brasileira – a pintura produzida na Academia Imperial do Rio de Janeiro – ocupou, durante longo tempo, um lugar secundário nos estudos sobre a cultura oitocentista. De acordo com o que se poderia chamar de perspectiva modernista do passado artístico, a pintura produzida na Academia carioca foi vista, sucessivamente, como mero transplante de práticas e valores artísticos europeus em terras americanas ou, por outro lado, como causa do atraso do país em aderir às correntes modernas.

Por essa visão, enquanto poetas e romancistas cantavam a natureza e buscavam, ainda que em um índio genérico e idealizado, formas de expressão literária que dessem vazão à especificidade do Império brasileiro, os artistas da Academia teriam permanecido presos a fórmulas engendradas no estrangeiro. Diante das pesquisas empreendidas, por exemplo, por um José de Alencar sobre a língua tupi e a história da colônia, as pinturas de batalha e os retratos de artistas como Pedro Américo ou Victor Meirelles pareciam em tudo postiças.

Em pesquisa sobre a constituição do romance no Brasil, Flora Süssekind mostra como a produção literária e historiográfica se desenvolve, em meados do século XIX, em franco diálogo com as narrativas de viagem. Os viajantes teriam tido o papel de interlocutores na formação da prosa de ficção brasileira e de seu narrador.[1] As florestas e recantos inóspitos, descritos com minúcias de naturalistas, convergiriam na constituição de algo que seria caracterizado como "paisagem brasileira", configurando, simbolicamente, a existência de uma nação peculiar.

Tomo emprestada, aqui, a hipótese de Süssekind para pontuar alguns aspectos das relações entre artes plásticas e literatura no Rio de Janeiro de meados do século XIX. Alguns dos procedimentos usados pelos literatos românticos também foram adotados, no âmbito da representação visual, por artistas do tempo. A exemplo do que ocorreu na literatura, as belas-artes produzidas no Rio de Janeiro inspiraram-se, em mais de um aspecto, na iconografia divulgada nos livros de viagem.[2] É justamente esse o eixo da discussão que pretendo propor aqui. Ao apontar as relações entre um artista da Academia do Rio de Janeiro e algumas obras dos chamados "pintores viajantes", pretendo mostrar que os artistas do Oitocentos estiveram, eles também, profundamente comprometidos com os valores que pontuavam o universo cultural do Império.

1 SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 64.

2 Cf., por exemplo, ASSIS JR., H. Relações de von Martius com imagens naturalísticas e artísticas do século XIX, Dissertação de mestrado. IFCH-Unicamp, 2004, e DIAS, Elaine *Paisagem e Academia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Um artista do Império mal conhecido

Se a ideia de que a arte acadêmica era europeizada persistiu por algum tempo, diversos estudos mais recentes vêm mostrando o contrário. A produção de uma arte definida como "brasileira" parece ter sido uma preocupação constante dos homens da Academia Imperial de Belas Artes. Em primeiro lugar, porque a estruturação definitiva do órgão, criado por d. João, ocorreu poucos anos após a Independência, em 1826. Os artistas chamados para lecionar na Academia não poderiam ficar infensos ao clima de forte nativismo que caracterizou os primeiros anos do reinado de Pedro I. Nesse sentido, a pintura de história, a pintura de paisagem e até mesmo a crítica de arte realizadas em meados do século reverberavam alguns dos mais caros projetos dos homens de letras do primeiro romantismo.[3]

Em segundo lugar, porque os artistas da Academia tomaram parte em outras instituições de cultura cariocas, acompanhando de perto, portanto, os debates literários e os projetos em jogo. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, livrarias como as de Evaristo da Veiga e, mais tarde, de Paula Brito, o próprio Paço Imperial, entre outros, eram pontos de encontro comum para as elites do tempo. No reduzido universo da cultura e da vida cortesã do Rio de Janeiro, a prática das artes plásticas muitas vezes se combinou com a de outras atividades, como a crítica de artes, a política, a literatura, entre outras. Os dois personagens mais importantes da história da Academia Imperial, Araújo Porto-Alegre e Félix-Émile Taunay – pintores e diretores da instituição – foram também sócios do Instituto Histórico. Por outro lado, o escritor Gonçalves de Magalhães chegou a ser aluno da Academia, tendo participado da primeira exposição do órgão, organizada em 1830.[4] Nesse universo indistinto, criação literária e produção artística certamente compartilharam projetos, demandas e confrontos.

Hoje gostaria de falar mais detidamente de um pintor do Império muito pouco conhecido: Agostinho José da Motta (1824-78). Motta matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes em 1837, aos treze anos, tendo sido aluno de Araújo Porto-Alegre em pintura histórica e, no âmbito da pintura de paisagem, de Félix-Émile Taunay e de August Müller. Foi o único paisagista do Oitocentos brasileiro a alcançar o prêmio de viagem para a Europa, que era a maior premiação oferecida pela Academia. Seguiu para Roma

3 Discuti detidamente a questão em *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre* (1806-79). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

4 Seu nome aparece na lista de expositores reproduzida por DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

no ano seguinte, onde foi aluno de artistas como Léon François Benouville, até 1855. Ao retornar, tornou-se professor de desenho (1859-60) e, a seguir, professor de pintura de paisagem, cargo que ocupou até sua morte. Esteve nas instituições mais prestigiosas do tempo: além da Academia, também lecionou no Liceu de Artes e Ofícios e foi um dos fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro – instituição privada que, além de idealizar o Liceu, foi responsável pela edição do único periódico artístico do tempo, *O Brazil Artístico* (1857-8).

É considerado o primeiro pintor brasileiro do século XIX a dedicar-se à pintura de paisagem e à pintura de natureza-morta. Chamado de "*Lorrain brasileiro*" por alguns críticos, alcançou grande reconhecimento, até mesmo por aqueles que discordavam de seus métodos, como Araújo Porto-Alegre. Entre seus mecenas estavam o casal imperial, particularmente a imperatriz Teresa Cristina, que apreciava e encomendava regularmente pinturas suas. Agostinho José da Motta nunca escondeu seu aprendizado na tradição clássica e seu gosto por certa monumentalidade nas composições. Mas a boa qualidade de suas obras parece, ainda hoje, consenso entre os pesquisadores.

Quero discutir aqui uma das naturezas-mortas criadas pelo artista, chamada *Frutas* (FIG. 1). Comecemos fazendo uma descrição da obra. O centro da representação é dominado por enorme jaca aberta, em que sobressai a polpa branca. À sua volta, estão dispostas outras frutas tropicais: abacate, carambolas, pinha e goiabas, entre outras. Essas frutas estão colocadas sobre uma base quase indefinida, tendo ao fundo um céu em que se destacam nuvens rosadas. Na cuidadosa composição, o desenho meticuloso do artista busca descrever com minúcias a casca rugosa da jaca, a suavidade da pele que recobre frutas delicadas como a carambola e a goiaba.

fig. 1 Agostinho José da Motta, *Frutas*, 1873, OST, 53,8 x 67 cm, Fundação Estudar, Pinacoteca

Na relativamente pequena tradição artística do Brasil, as mais antigas representações de natureza-morta, feitas com frutas tropicais, são da pena dos artistas que acompanharam os holandeses em sua investida à América portuguesa no século XVII. Dentre eles, destaca-se o pintor Albert Eckhout (c. 1610-65).

A natureza-morta tropical de Eckhout

fig. 2 Eckhout, *Abacaxi, melancia etc.* OST, 91 x 91 cm, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague

Eckhout chegou a Pernambuco em 1637, acompanhando Maurício de Nassau. Este reunira uma equipe de naturalistas e artistas, cuja tarefa era documentar as novas possessões holandesas no ultramar. Se caberia a Franz Post (1612-80) registrar a paisagem e a topografia da América, bem como os feitos militares dos holandeses, a Eckhout coube uma atividade muito mais pragmática: documentar a natureza – os habitantes, a flora e a fauna do novo mundo.[5] A obra *Abacaxi, melancia etc.* (FIG. 2) possui mais de um aspecto compositivo que pode ser aproximado dos partidos adotados por Motta: alguns frutos são mostrados cortados, de modo a revelar ao espectador seu interior. As frutas também estão representadas contra um céu aberto.

A pintura pertence a uma série de doze naturezas-mortas com dimensões e partidos iconográficos semelhantes. Juntamente com outras obras do artista – caso da conhecida série de retratos dos habitantes da nova possessão holandesa em corpo inteiro, bem como a *Dança dos Tapuias* – formavam uma exposição que decorava um dos salões do Palácio Friburgo – a residência oficial de Nassau na nova terra. Esse conjunto pictórico também servia para exaltar o governo: "[...] os diferentes povos presentes nos retratos etnográficos representavam os súditos, aliados e parceiros comerciais do governador Johan Maurits van Nassau-Siegen, enquanto as naturezas-mortas mostravam o enorme sucesso alcançado por sua boa administração".[6] Outro pesquisador aponta que as naturezas-mortas de Eckhout representavam principalmente plantas cultivadas, originárias não apenas da América mas também do Velho Mundo. Plantas sul-americanas como o caju e a cássia e aquelas importadas,

5 Apud Leonardo Dantas Silva. Imagens do Brasil nassoviano. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil* (1644-2002). Copenhague: Nationalmusset, 2002.

6 BRIENEN, Rebecca P. As pinturas de Eckhout e o Palácio Friburgo no Brasil Holandês. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil* (1644-2002), p. 81.

caso do coco, das favas, do repolho e do pepino, comprovariam o grande potencial comercial da nova possessão holandesa para os empregadores de Eckhout e Nassau: a Companhia das Índias Ocidentais.[7]

Talvez por causa dessas intenções peculiares ao projeto expansionista e comercial a que servia, *Abacaxi, melancia etc.* subverte um dos principais sentidos subjacentes à natureza-morta holandesa desde o século XVII: o que associava a representação da chamada *still life* a uma reflexão moral. Nessas representações, imagens de flores, frutas e outros objetos evocavam a brevidade da vida, a fugacidade dos prazeres terrenos, os perigos que os sentidos apresentavam para a alma humana.[8] "As naturezas-mortas de Eckhout são alimento e por isso falam da fecundidade das terras brasileiras. São um apelo de vida, e não se enquadram no sentido religioso e pecaminoso das *Vanitas* [...]."[9] Pode-se ver, na obra de Agostinho da Motta (FIG. 1), intenção semelhante à de Eckhout: as frutas abertas ao olhar do espectador, representadas em cores gritantes e grande precisão descritiva, despertam os sentidos, chamando a atenção para a fartura da terra.

Contudo, as chances de que Motta tenha visto as telas de Eckhout são pequenas. As obras produzidas pelo artista holandês no Brasil voltaram com ele para a Europa, sendo dadas como presente por Nassau para seu primo, o rei Frederik III da Dinamarca. A coleção, hoje parte do acervo do Museu Nacional daquele país, permaneceu durante séculos na obscuridade. No século XIX, Humboldt fez referência a ela em seu *Kosmos* (1845-62), mas não existem indícios de que aquelas obras tenham sido vistas por algum artista do Rio de Janeiro da geração de Agostinho da Motta. Essas pinturas só seriam conhecidas por d. Pedro II em 1876, em viagem pela Dinamarca.[10] Sendo assim, talvez se possam buscar aspectos parecidos com a obra de Motta em outras fontes: nas imagens dos livros de viagem do século XIX sobre o Brasil.

7 WAGNER, Peter. O mundo das plantas nas pinturas de Albert Eckhout. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil* (*1644-2002*), p. 199.

8 Sobre a tradição da pintura de natureza-morta na Holanda do século XVII, cf., por exemplo, ALPERS, Svetlana, *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999 (1983), e SLIVE, Seymor. *Pintura holandesa, 1600-1800*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

9 BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros/Odebrecht, v.1, 1994, p. 116.

10 "O monarca solicitou que se fizessem cópias dos tipos humanos pintados por Eckhout e as doou para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde estão até hoje." In: *Albert Eckhout volta ao Brasil* (*1644-2002*), p. 72. Sobre esses retratos, cf. RAMINELLI, Ronald. Habitus Canibalis. In: *O Brasil e os holandeses, 1630-1654*; Paulo Herkenhoff (Org.). Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

A natureza-morta de Debret

Os álbuns de viagem foram a principal informação visual sobre o Brasil na Europa entre 1820 e 1860, quando a fotografia se disseminou. Entre as diversas narrativas de viagem produzidas no século XIX, cabe destacar as elaboradas por Johann Moritz Rugendas (1802-58) e Jean-Baptiste Debret (1768-1824). Rugendas fez mais de uma viagem ao Brasil, durante as quais buscou apreender o pitoresco do país em vistas urbanas e imagens da floresta, numa obra bastante marcada pela sensibilidade romântica. Seu álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil* foi publicado em fascículos, entre 1827 e 1835. Já na *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, que Debret publicou entre 1834 e 1839, a paisagem urbana e a vida cotidiana ganham destaque, em uma poética marcada pelo neoclassicismo.[11] É de Debret, justamente, uma natureza-morta que parece ter mais de um aspecto em comum com a obra de Agostinho da Motta mostrada aqui.

Descoberta recentemente, a única natureza-morta feita por Debret foi um presente oferecido pelo pintor para o irmão, o arquiteto François.[12] É uma das obras mais ambiciosas do artista, por reunir numa só composição muito da flora brasileira. A tela serviu de modelo para a prancha 24 da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* A litografia intitulada *Frutas do Brasil* (FIG. 3) vem com um complexo sistema de letras e números que permitem ao autor descrever longamente, em seu livro, cada uma das quarenta frutas representadas. Debret justifica esse esquema com as seguintes palavras:

> A medicina brasileira tão rica em inúmeros específicos indígenas extraídos do suco de suas plantas, da casca e da resina de suas árvores, não negligencia tampouco o emprego de muitas espécies de frutas de substâncias terapêuticas, algumas das quais figuram mesmo à sobremesa das melhores casas ou em seu estado de maturação ou sob a forma de compota. É pois por esse duplo interesse que reproduzo aqui algumas frutas, quase todas aproveitadas pela ciência médica.[13]

11 Cf. BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. Op. cit., vol. 3, p. 76-90.

12 CORREA DO LAGO, Pedro; BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil. Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2000, p. 102.

13 DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3, p. 199.

fig. 3 Debret, *Frutas do Brasil* (*Fruits du Brésil*), gravura, in: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, prancha 24

A intenção de Debret ao representar as frutas é bastante pragmática: busca agrupar e descrever, de modo a tornar os elementos da natureza passíveis de serem utilizados pelo comércio ou pela medicina europeias. E aqui se percebe o quanto esse artista estava sintonizado com as formas de sensibilidade típicas da literatura de viagem do século XIX, em que a curiosidade científica vinha associada ao interesse comercial, e a busca por aventura não estava desvinculada da disputa por novas zonas de exploração imperialista.[14]

Mas a própria tela da FIG. 4 já deixa claras as intenções descritivas e analíticas do artista. Nesse quadro de grandes proporções, o que ressalta é a quantidade e a variedade de frutas. Cobrindo quase totalmente a mesa branca e a cortina vermelha que está atrás, as frutas caem da cesta, em aparente desalinho. No entanto, a forte luminosidade criada pelo artista permite que o pincel as descreva com grande precisão. Novamente, elas despertam o paladar, chamando a atenção para a variedade e a fartura dos produtos da natureza brasileira.

Talvez não seja excessivo apontar nesse quadro de Debret, ou mais especificamente na gravura, um modelo possível para Agostinho da Motta. Vale lembrar que a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* fora enviada pelo pintor para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro já no começo dos anos 1840.[15] Além disso, Debret fora professor da Academia de Artes. Portanto, não é absurdo supor que ex-alunos e professores da instituição tivessem acesso a exemplares de seu livro no mesmo período.

fig. 4 Debret, *Natureza-morta com frutas do Novo Mundo*, s.d., OST, 113 x 76 cm, Musée Magnin, Dijon

14 Tal como discute PRATT, M. L. *Os olhos do Império*. Santa Catarina: Edusc, 1999.

15 Pois os comentários sobre a obra são publicados já em 1841. Cf. "Parecer sobre o 1º e 2º vol. da obra – *Voyage pittoresque au Brésil, par J. B. Debret*". *Revista Trimestral*, t. 3, 1841, p. 95.

A natureza-morta de Agostinho José da Motta

Cabe apontar agora os aspectos que diferenciam a obra de Agostinho da Motta das de Eckhout e Debret. As frutas de Motta não estão dispostas numa janela ou mesa (FIG. 1). O artista coloca suas frutas no solo.

Há outro aspecto que diferencia a representação de Motta. Aqui, a jaca e uma das goiabas não foram abertas com a faca. É como se tivessem sido abertas à força, pelo impacto de caírem no chão. Nesse estado de maturidade máxima, caídas pela ação do vento ou pelo próprio peso, são oferecidas pelo artista ao observador.

Nessa composição arranjada, que busca criar um *efeito* de naturalidade, o artista quer evocar, talvez, um ambiente externo. No jogo entre céu, frutas e solo, Motta busca recriar um entorno natural. Um trecho do solo de uma floresta, talvez, em que frutas diversas caíram, deixando-se representar pelo pintor. Um entorno que nada tem a ver com o estúdio onde, certamente, esses objetos foram pintados. Para ser compreendida, a obra deve ser inserida na longa tradição da pintura de natureza-morta europeia, da qual um artista como Motta certamente estava consciente.

Natureza-morta e academias

Na tradição clássica, a pintura era concebida em função de critérios narrativos. Um bom artista era aquele capaz de narrar, pelo pincel, histórias tiradas da Bíblia, da mitologia ou mesmo fatos políticos recentes. A questão fora definida, em termos teóricos, inicialmente por Alberti.[16]

Na Academia Francesa, o tema ganharia um *corpus* teórico apenas no século XVII, marcando a separação definitiva entre o artista e o simples artesão:

> Para tanto, é necessário [...] representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos

16 "Como a história é a maior obra do pintor, [...], devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas." Apud Leon Battista Alberti. *Da pintura*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992 (1436), p. 162.

> grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é capaz de realizar bem tais tarefas.[17]

O artista devia ser também um *homme de lettres*, alguém versado na cultura clássica capaz de representar, na pintura, como os poetas. Essa visão permaneceria como verdadeiro dogma na Academia Francesa até o século XIX, sendo defendida inclusive por aqueles que, inicialmente, haviam tentado reformá-la durante a Revolução Francesa. Sob a direção de Quatremère de Quincy, a Academia continuou valorizando a pintura de história e enfatizando uma hierarquia entre os tipos de pintura, conforme seus temas ou gêneros.[18] Sinal dessa relação intrínseca entre a pintura acadêmica e os cânones narrativos é que nos Salões os quadros de história vinham acompanhados de resumos – pequenos textos, colocados nos catálogos de exposição, que explicavam para o público o episódio representado em cada quadro.[19]

Se a pintura histórica estava no ápice da criação artística, a pintura de natureza-morta, por contraste, ocupava o último lugar nessa hierarquia. Por não representar ações humanas, mas objetos inanimados – e aqui se deve chamar a atenção para o termo em francês "*nature morte*", de onde derivou a palavra em português – essa pintura era vista com desprezo pelos acadêmicos mais aguerridos.[20]

A Academia carioca foi, como se sabe, fundada por franceses. Cabe lembrar, a propósito, que o chefe do grupo que chegou ao Rio de Janeiro em 1816, do qual faziam parte artistas como Debret e Nicolas-Antoine Taunay, entre outros, era, justamente, um erudito, e não um artista. No anteprojeto da Academia escrito para d. João, Joachim Lebreton reafirmava a hierarquia entre os gêneros:

17 FELIBIEN, Prefácio às conferências na Academia Real de Pintura. In: *A pintura – textos escolhidos*. São Paulo: Editora 34, vol. 10, 2006 (1668), p. 40.

18 Sobre a Academia Francesa, cf., por exemplo, MONNIER, Gérard. *L'art et ses instituitions en France*. De la Révolution à nos jours. Paris: Gallimard, 1995.

19 Sobre a questão, cf., por exemplo, GEORGEL, Chantal. Petite histoire des livrets de musées. In: *La jeunesse des musées*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994. As exposições da Academia carioca também traziam estes resumos.

20 Michael Levey observou que Chardin era visto como um artista menor em seu tempo justamente por se ocupar basicamente de naturezas-mortas. O mesmo autor observa, porém, que a eleição do artista para *Agrée* da Academia, em 1754, indica as mudanças que a instituição atravessava no período. Apud Michael Levey. *Pintura e escultura na França* (1700-1789). São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 202.

> Esta arte [da pintura] se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os pormenores da natureza. [...] É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável; penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de Gênero terão uma mina inesgotável de assunto de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.[21]

É desse ponto de vista que se compreende que a pintura de natureza-morta tenha sido atividade de segundo escalão entre os artistas da Academia carioca. Indício deste fato é que ela foi realizada, majoritariamente, por pessoas que ocupavam um lugar marginal na sociedade do Império: os artistas negros e as mulheres.[22] Certamente é por isso, também, que não se conhece quase nada desses artistas. Contudo, ao contrário do que acreditavam os mais aguerridos defensores das regras acadêmicas, em algumas criações a natureza-morta produzida por esses artistas atingiu significados mais amplos. Vale retomar mais uma vez, nesse ponto, a obra de Agostinho da Motta.

A eloquência da natureza-morta

Na composição da FIG. 1 um longo ramo de café forma um grande arco por trás das demais frutas. A presença do café permite ver com clareza as intenções do artista ao dialogar com naturezas-mortas pintadas por viajantes. O café era um produto importante na economia do Império. Mas não é, talvez, a alusão ao seu valor comercial o que buscava o artista. Muito pelo contrário. Ao associá-lo a outras frutas tropicais, Motta talvez quisesse buscar outros significados para sua obra. Vale lembrar, sobre isso, que o café estava entre os símbolos nacionais desde a Independência, quando fora colocado, entrelaçado ao ramo de tabaco, na bandeira do Império,

21 LEBRETON. Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 14, 1959, p. 287. É interessante notar que, apesar de admitir a beleza do entorno, que conhecera havia pouco tempo (o grupo de franceses chegara à cidade em março), o chefe da chamada "Missão Francesa" não abre mão de impor os preceitos acadêmicos no império americano.

22 Cf., por exemplo, TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: Emanoel Araújo Editor, 1980.

fig. 5 José dos Reis Carvalho, *Natureza--morta com estatueta de d. Pedro II*, 1841, OST, 100 x 85 cm, col. particular

tal como desenhada por Debret. Estava presente, também, em brasões dos grandes do Império, e em outros símbolos nacionais.

Deste ponto de vista, as *Frutas* de Motta são, mais do que um arranjo elegante, uma exaltação à terra brasileira e, subjacente a ela, um manifesto da adesão do pintor à voga, tão comum na literatura da época, de "cantar" a natureza.[23] Mesmo que para isso tivesse de buscar suas fontes visuais em algo que estava fora do âmbito da chamada "grande pintura": as aquarelas e gravuras produzidas pelos artistas viajantes.

Nesse sentido, seu quadro pode ser aproximado da *Natureza-morta com estatueta de d. Pedro II* (FIG. 5), de Reis Carvalho. Nessa obra de grande refinamento técnico, estão dispostos sobre uma mesa diversos elementos. O vaso agrupa flores europeias como o cravo a plantas tropicais, entre elas diversas orquídeas. Embaixo, o ananás, colocado em elegante bandeja de prata junto com outras frutas da terra, e o açaí, ainda em cacho, aparecem ao lado da estátua de Pedro II que, vestido em grande gala, é o objeto mais importante de toda a representação. Ao fundo, a baía de Guanabara, suavemente delineada, marca um lugar: a corte do Rio de Janeiro. E aqui, também a pintura de Reis Carvalho almejava enunciar discursos mais amplos. A natureza-morta sintetiza a ideia de que o império tropical é o território em que se unem o refinamento da cultura europeia e o exotismo encantador dos trópicos.

A inserção da Academia de Belas Artes na cultura do Império foi muito mais profunda do que parece à primeira vista. Seu compromisso com a grande demanda que concentrava a criação cultural da época – pela elaboração de uma cultura definida como "brasileira" – foi mais extenso do que geralmente se pensa. Não ficou restrita às pinturas de batalha. Não esteve presente apenas nas telas de tema indianista, ou em realizações pontuais de alguns artistas, como os sempre citados Victor Meirelles

23 Sobre a questão, cf. também LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

e Pedro Américo. Foi um projeto que perpassou a produção de todos os seus artistas. Inclusive, como se viu, em gêneros como a natureza-morta. Se antes, em Eckhout, ou Debret, a natureza-morta servira para mostrar as riquezas de um território a ser explorado, na obra de Agostinho José da Motta, assim como na belíssima composição de Reis Carvalho, ela também era posta "a serviço" do Império. Na pena dos artistas, como na dos literatos, as flores e os frutos se combinavam, em elogio à nação e à monarquia governada por Pedro II.

Letícia Squeff é professora de Arte Ocidental dos Séculos XVIII e XIX no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP (EFLCH/Unifesp). É autora de *O Brasil nas Letras de um pintor* (Editora da Unicamp, 2004) e *Uma galeria para o Império* (Edusp, 2012) e de diversos artigos sobre arte e cultura do Brasil nos séculos XIX e XX.

Machado de Assis leitor dos românticos brasileiros

Andréa Sirihal Werkema

Resumo: O artigo busca reler os textos críticos em que Machado de Assis contempla alguns dos autores românticos brasileiros, de forma a averiguar a sua assimilação dos procedimentos textuais do movimento que marcou o nascimento de nossa identidade literária. Por outro lado, o trabalho busca surpreender, nesses textos, a formação e o estabelecimento de um olhar sobre o romantismo brasileiro – olhar que se perpetua em nossa crítica literária atual. **Palavras-chave:** Machado de Assis, crítica literária, romantismo brasileiro.

Abstract: *The present text reads the critical essays that M. de Assis wrote about some of the Brazilian romantic authors, in order to recognize his apprehension of the textual proceedings of this movement, which distinguishes the birth of the Brazilian literary identity. On the other side, the article tries to expose, in Machado's critique, the development and the establishment of a theory of Brazilian Romanticism – a theory that perpetuates itself until today in our literary criticism.* ***Keywords:*** *Machado de Assis, literary criticism, Brazilian Romanticism.*

Em 1866, ao final de sua resenha crítica sobre *Iracema*, escreve Machado de Assis: "Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo, e da meditação, escrito com sentimento e consciência".[1] Tais linhas servem à perfeição como mote para o que se quer tratar neste texto – "estudo", "meditação", "sentimento" e "consciência" seriam as balizas da leitura crítica feita por Machado de Assis dos autores românticos brasileiros.

Peço licença, porém, para adiantar um pouco o relógio e ir a 1873 e 1879, anos de publicação, respectivamente, dos célebres ensaios "Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade" e "A nova geração". Sim, porque nestes ensaios, escritos na década em que se findava o romantismo entre nós, podemos apreender com mais clareza o balanço que faz Machado do movimento de que foi contemporâneo e ao qual sobreviveu. Nas palavras de João Alexandre Barbosa:

> […] os dois ensaios machadianos se singularizam pelo modo como buscam, por um lado, ler o passado literário brasileiro, fixando um elemento de articulação que dá resistência teórica a suas observações de ordem histórica e, por outro, a acuidade propriamente literária, e até mesmo técnica, com que lê a poesia pós-romântica de seu momento, tal como era cultivada por jovens escritores.[2]

Em "Instinto de nacionalidade", a questão mais que central na literatura brasileira, ou seja, a da identificação de um índice diferenciador, recebe contribuição inegável na formulação de que "o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço".[3] A transformação do sentimento nacional em *forma*, no lugar de uma *substância* estanque, já foi apontada por Luiz Costa Lima,[4] entre outros, e implica a aceitação de que ser nacional em literatura é algo que muda ao longo do tempo e que não se deixa apreender nas delimitações

1 ASSIS, Machado de. *Iracema*, por José de Alencar. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955, p. 83. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 23 de janeiro de 1866.

2 BARBOSA, João Alexandre. Literatura e história: aspectos da crítica de Machado de Assis. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (Org.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 215.

3 ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*, p. 135. Publicado originalmente na Revista *Novo Mundo* em 1873.

4 Cf. LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 148.

artificiais forjadas entre as escolas literárias: "Nesse sentido, um dos pontos mais altos da crítica machadiana são as considerações que ele faz sobre as relações do escritor com o momento, com a escola ou o estilo literário predominante, ao mesmo tempo que se colocam em evidência as ligações da obra de arte com a vida".[5] Não se trata evidentemente de atrelar um escritor a um estilo literário; ao contrário, revelar os vínculos de um autor com o momento em que escreve dá a Machado uma visão refinada do alcance da obra em questão, de seus limites e de suas realizações. Mais do que isso, no entanto, o texto de Machado separa de forma radical a questão da nacionalidade em literatura da literatura propriamente dita: "Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam".[6] Ora, separar as duas instâncias revela um olhar muito particular sobre o movimento romântico brasileiro, que sabidamente pautou-se pela ancoragem em um projeto de fundação nacional. Ou não? Teria Machado de Assis enxergado em obras de alguns de nossos autores românticos outra opção de projeto literário para além do "senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso"?[7] Teria Machado de Assis um projeto próprio, crítico e literário, que recusava o "empobrecimento" decorrente de uma leitura unívoca da produção nacional? Tal suposição traria consigo a necessidade de redimensionar o tão decantado projeto romântico de criação da literatura nacional com vistas à reinserção da obra de Machado de Assis na literatura brasileira. Se isso não cabe neste tão rápido comentário, seria, no entanto, interessante guardar a noção de que o Machado crítico literário se sabe herdeiro de uma tradição crítica começada no romantismo brasileiro. O ensaio "Instinto de nacionalidade" atesta, já em 1873, a preocupação em revisar, sistematicamente, a contribuição e as ressonâncias do movimento romântico na formação da literatura brasileira. É por isso que Antonio Candido, em sua obra já clássica, lançará mão do texto machadiano para fechar suas considerações acerca do "processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência de sua existência

5 CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Edusp, 1969, p. 29.

6 ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade, p. 135.

7 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 12.

espiritual e social através da literatura",[8] pois o ensaio de Machado exprime "o ponto de maturidade da crítica romântica; a consciência real que o romantismo adquiriu do seu significado histórico".[9] Anote-se, por enquanto, que este célebre ensaio não conclui nenhuma das discussões que incita: o "instinto de nacionalidade" aí caracterizado é uma "busca"[10] permanente da literatura brasileira, e não um objetivo. O que nos leva de volta a uma visão móvel do mesmo "instinto", enquanto *forma*, "variável, reajustável com a posição do que fala, deixando de se confundir com um modo de ser constante, originado de raízes eternas",[11] ainda nas palavras de Costa Lima. Para o exame da leitura machadiana dos autores românticos brasileiros, um deslocamento da questão nacionalista em literatura passa a ser precioso: faz-se possível o estabelecimento de uma linha evolutiva no pensamento crítico de Machado, a partir de seu interesse pelo romantismo.

Assim, também no ensaio de 1879, "A nova geração", Machado volta a olhar para o romantismo brasileiro como um movimento literário que finda, mas que vem a ser precursor do momento literário que o crítico analisa, e que lhe é contemporâneo. "A nova geração" é, por um lado, verdadeiro epitáfio do romantismo no Brasil ("o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou"[12]), e lhe atesta, ao mesmo tempo, a vitalidade que é própria de todos os movimentos fundadores. Mais importante é falar de uma nova geração que se segue à geração anterior: está patente no ensaio de Machado a formação de uma série literária em âmbito brasileiro, assim como fica registrada a necessidade de uma crítica literária capaz de ler a série literária, apontando-lhe os equívocos de percurso e emprestando-lhe, pela força do olhar até certo ponto isento, uma forma mais coerente. Vislumbra-se em "A nova geração" o cruzamento de duas instâncias fundamentais para o surgimento da crítica literária: o estabelecimento de um critério estético para o julgamento das obras analisadas e o traçado de uma história da literatura (brasileira, no caso). Para isso Machado observa em primeiro lugar a relação dos poetas da nova geração com seus antecessores:

8 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. p. 327.

9 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. p. 327.

10 Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome* – Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 50.

11 LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos, p. 148.

12 ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Crítica literária*, p. 180. Publicado originalmente na *Revista Brasileira*, vol. II, no dia 1º de dezembro de 1879.

> A nova geração chasqueia às vezes do romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal.[13]

Eu dissera que Machado observa a nova geração, mas na verdade surpreende-se no trecho citado, e de forma clara, a opinião do crítico acerca da importância que o movimento romântico teria de, forçosamente, adquirir aos olhos dos novos poetas, fossem eles leitores mais atentos de suas próprias obras. É Machado de Assis quem vê, enquanto leitor consciente de uma história literária, a posição fulcral do romantismo na literatura brasileira. E aponta para a instituição de uma série literária: não há "extinção" absoluta de um movimento literário, há antes a formação de um "pecúlio" estético pela sobreposição dos diferentes momentos de uma série literária. Essa sobreposição não se faz automaticamente, pelo mero acúmulo, antes necessita do olhar crítico, que escolhe, que compara, que estabelece a "continuidade crítica"[14] entre as escolas literárias. A noção de precursor não prevê, de forma alguma, a passividade em sua aceitação: o romantismo, visto em "A nova geração" como precursor possível da poesia contemporânea a Machado de Assis, encerra-se devendo ser analisado em suas contribuições, deficiências e, ao mesmo tempo, mortalidade e persistência.

Voltando finalmente à década de 1860, é possível encontrar, no entanto, já no ensaio "O ideal do crítico", de 1865, formulações que apontam na mesma direção. Nesse texto, Machado identificava na abertura para as diferentes escolas literárias uma característica fundamental da atividade crítica, o que podemos interpretar como admirável capacidade historicista de leitura do jovem autor. Em suas palavras:

> É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso,

13 ASSIS, Machado de. A nova geração, op. cit., p. 180 e 181.

14 BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome* – Duas interrogações sobre Machado de Assis, p. 88.

> as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles.[15]

Machado advoga em favor de uma leitura consciente de cada um dos autores responsáveis pelo molde dos diferentes estilos literários no Brasil. Assim sua reavaliação do movimento romântico, e dos ideais literários românticos, empreendida na tentativa de avaliação do momento contemporâneo, mostra em Machado o homem de seu tempo, momento de transição e de formação de uma continuidade crítica na literatura brasileira. Por isso os autores de nosso período colonial, em especial os neoclássicos ambiguamente percebidos pelos românticos, podem ser agora recolocados na série literária, livres das leituras anacrônicas que pediam a eles, de forma insensata, liberdade não só estética, como política. É no cerne mesmo da oposição marcada entre uma literatura colonial, presa a um código de convenções, e o romantismo pós-Independência que se torna interessante procurar o persistente traço comum, fabricado antes pelo olhar crítico do que pelo simples acúmulo cronológico.

Três textos críticos escritos por Machado de Assis em 1866 lidam com autores românticos brasileiros, estando, portanto, mais próximos de "O ideal do crítico" do que de "Instinto de nacionalidade" ou de "A nova geração" – e podem ser lidos também como preparação para a escrita destes ensaios mais maduros. "Instinto de nacionalidade" põe lenha na fogueira das discussões oitocentistas sobre nacionalidade em literatura; "A nova geração" mostra um crítico que já pode lançar os olhos em volta de si e comentar, a partir da perspectiva de fim de uma era literária, a nova literatura feita por seus contemporâneos. Interessa agora a passagem do olhar de Machado de Assis pelos escritores românticos via resenha crítica; se é certo que o aproveitamento de sua avaliação crítica do romantismo foi feito por Machado também em seus poemas, contos e romances (poderíamos aqui discutir longamente a chamada "virada romanesca" de 1880 a partir deste ponto de vista), tentarei ater-me, brevemente, às observações críticas do autor acerca de três livros românticos que ele analisa, ou seja, *Iracema*, *Inspirações do claustro* e *Lira dos vinte anos*. Tentemos ver aí, objetivada, a tendência crítica da obra machadiana.

15 ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: *Crítica literária*, p. 16. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 8 de outubro de 1865.

O texto sobre *Iracema*,[16] como já citado, saiu em 1866, logo no ano seguinte à publicação do livro, portanto, e é uma resenha crítica no sentido quase jornalístico da palavra, pois apresenta o livro a eventuais leitores, expondo defeitos e qualidades através da descrição de enredo, personagens e aspectos formais. Mas, para chegar a isto, Machado de Assis primeiro introduz a questão do indianismo na literatura brasileira, e de seus representantes e adversários. Faz-se assim o elogio de Gonçalves Dias, criador original de sentimentos e ideias literários, em oposição aos epígonos que utilizavam apenas o vocabulário indígena, praticando um indianismo superficial e imitativo. Nota-se que Machado procura discriminar, entre os vários autores que produziram obras indianistas, os criadores dos imitadores – e isso se faz pela leitura individualizada de cada autor, e não pela consideração do indianismo enquanto fenômeno da literatura brasileira ("Nem nos parece que se deva chamar escola ao movimento que atraiu as musas nacionais para o tesouro das tradições indígenas"[17]). Com isso, Machado procura afastar também o maior medo dos adversários do indianismo: a sua transformação em modo exclusivo de fazer literatura brasileira. Machado não tem dúvidas: para o verdadeiro criador, este era apenas mais um "dos modos de exercer a poesia nacional".[18] O indianismo, aos olhos de Machado, constitui-se em patrimônio da literatura brasileira, mas apenas na medida em que for trabalhado como dispositivo estético por nossos grandes autores; devem-se ignorar as limitações dos "maus rimadores", que ameaçam transformar o motivo indígena em massa amorfa, e obrigatória, de clichês e adereços exóticos.

Uma vez que se distinguem os bons dos maus poetas, e que se afasta a ameaça de uma literatura brasileira eternamente indianista, passa a ser possível analisar o romance de José de Alencar pela via do critério estético, à revelia de possíveis critérios extraliterários – processo crítico que será retrabalhado na metáfora do "sentimento íntimo", alguns anos depois. *Iracema* é, segundo Machado de Assis, "um poema em prosa", fruto de trabalho minucioso de Alencar:

> Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. [...]

16 Idem. *Iracema*, por José de Alencar, p. 72 a 83.
17 Idem, p. 72.
18 Idem, p. 73.

> a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena [...]. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para os quais todos os nossos louvores são poucos.[19]

A apreciação extremamente positiva do livro de Alencar mostra um crítico mais que atento ao trabalho do autor: pode-se acompanhar, no trecho citado, o percurso da leitura crítica – Machado parte das teses alencarinas expostas no posfácio "Carta ao Dr. Jaguaribe",[20] que acompanha *Iracema*, coloca-as à prova na releitura minuciosa do romance e chega à conclusão de que as experiências formais que lhe constituem o cerne foram bem-sucedidas na medida em que, primeiro, alcançam um efeito no leitor análogo ao desejo autoral; segundo, expõem na matéria romanesca o trajeto reflexivo do autor, "ciência e consciência", motivos pelos quais os louvores do crítico são justos, na medida. Se *Iracema* é um momento complexo em nosso romantismo, alegra perceber que o romance teve um leitor à sua altura logo no primeiro momento; o que é aqui mais interessante, no entanto, é constatar que o uso sofisticado do arsenal indianista/brasileirista não encobriu o *tour de force* formal, produto da reflexão continuada sobre os meios da escrita. Parece-me bastante claro que uma virada crítica na avaliação da literatura brasileira, como a proposta por Machado de Assis em "Instinto de nacionalidade", tem suas raízes na leitura criteriosa de projetos literários consequentes como o de José de Alencar. Não é a utilização do motivo indígena que faz de *Iracema* o grande poema nacional ("modelo para o cultivo da poesia americana"[21]), mas os já citados estudo, meditação, sentimento e consciência que ressaltam em sua leitura ("para ele enviamos os leitores estudiosos"[22]).

O que nos leva, por fim, aos textos críticos que tratam de dois poetas do nosso chamado Ultrarromantismo, Junqueira Freire e Álvares de Azevedo. Avessos ao motivo indianista ou brasileirista, os dois jovens autores deixaram livros marcados por certo tom soturno que se costuma atribuir a circunstâncias biográficas, em indissociação tão ao gosto do romantismo subjetivista. *Inspirações do claustro* e *Lira dos vinte*

19 Idem, p. 75.

20 ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Ficção completa* (vol. II). Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 1122 a 1125.

21 ASSIS, Machado de. *Iracema*, por José de Alencar, p. 83.

22 Idem, p. 83.

anos são analisados mais de dez anos depois de sua publicação, retirados da "estante nacional", nas palavras de Machado de Assis, à qual recorre na ausência de novas publicações literárias dignas de apreciação crítica.

O livro de Junqueira Freire,[23] publicado em 1855, impõe a Machado de Assis a distinção entre o poeta e sua obra – operação complexa em nosso âmbito romântico. As "circunstâncias romanescas, e legendárias" da vida do monge arrependido levam o crítico a ter de lidar com a sua transposição para a matéria literária: Machado elogia no livro a sinceridade com que o poeta recria, ou reescreve, a sua história íntima, "em versos, muitas vezes duros, mas geralmente saídos do coração".[24] Ciente, até certo ponto, dos padrões estéticos românticos, Machado elogia a adequação da forma ao conteúdo – e volta a insistir nisto, dizendo que a beleza do livro está em um contraste, em contradições internas: é isto que "representa a consciência e a unidade do livro".[25] O poeta e o monge habitam o livro; o livro é, portanto, ambíguo, tortuoso e original. Machado de Assis conclui:

> O seu verso, porém, às vezes incorreto, às vezes duro, participa das circunstâncias em que nascia; traz em si o cunho das impressões que rodeavam o poeta [...]. Tivesse ele o cuidado de aperfeiçoar os seus versos, e o livro ficaria completo pelo lado da forma. O que lhe dá sobretudo um sabor especial é a sua grande originalidade, que deriva não só das circunstâncias pessoais do autor, mas também da feição própria do seu talento; Junqueira Freire não imita ninguém; rude embora, aquela poesia é propriamente dele; sente-se ali essa preciosa virtude que se chama – individualidade poética.[26]

Machado não evita os defeitos formais do livro, mas ressalta, acima deles, o maior dos valores românticos – a "individualidade poética" de Junqueira Freire é sua contribuição para a história da literatura brasileira, assim como a sua "grande originalidade". Esta deriva não apenas da dilacerada vivência do poeta: ela advém de suas particularidades criativas, do âmago de sua subjetividade marcada pela visão ultrarromântica de poesia. Ora, a incorreção e a dureza dos versos de Junqueira Freire estão perfeitamente de acordo com uma estética da irregularidade como apregoada pelos

23 Idem. *Inspirações do claustro*, por Junqueira Freire. In: *Crítica literária*, p. 84 a 94. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 30 de janeiro de 1866.

24 Idem. *Inspirações do claustro*, por Junqueira Freire, p. 85.

25 Idem, p. 87.

26 Idem, p. 93.

mestres do momento – e, se Machado parece por vezes levar a sério demais a biografia conflituosa do frade, por outro lado procede de maneira bastante romântica ao procurar na própria obra os meios e instrumentos para a sua análise crítica. Daí que o valor da obra de Junqueira Freire se sobreponha aos seus descuidos formais – sua criticabilidade[27] liga-se antes à irregularidade programática e ao aproveitamento da biografia enquanto encenação de um "drama obscuro",[28] matéria de poesia, do que a uma prática versificatória que almeje a perfeição formal.

Machado de Assis é, como se vê, o mesmo crítico que dizia, em 1865, ser fundamental a tolerância para com as diferenças de escola; e que dirá, em 1873, que o valor literário é algo de ordem interior, que faz do autor homem do seu tempo e do seu país. A originalidade de Junqueira Freire tem, portanto, ainda esse aspecto: é uma poesia "nova" – fala uma "língua própria"[29] –; o "não imitar ninguém" é também atestado de uma escrita cuja autonomia se comprova por sua originalidade no quadro da literatura brasileira, dentro da tradição ocidental.

Assim, também no curtíssimo texto sobre *Lira dos vinte anos*[30] busca Machado a índole do poeta por trás de seus escritos: a índole propriamente poética, a dicção da poesia de Álvares de Azevedo. Desde logo nota-se, diz Machado, a presença exagerada de outros autores em sua obra – o que ofusca muitas vezes a sua "individualidade poética". Ao contrário de Junqueira Freire, cuja vida era em si assunto bastante de poesia, Álvares de Azevedo buscaria nos livros amados a experiência que lhe falta: "Ambicionava uma existência poética, inteiramente conforme à índole de seus poetas queridos".[31] Livresca, defeituosa, artificiosa, a obra de Azevedo parece a Machado

27 O termo é usado aqui no sentido em que Benjamin lê o primeiro romantismo alemão: a obra romântica é aquela que contém dentro de si mesma, em germe, a sua possível leitura crítica, e que é, portanto, passível de ser criticada, na medida em que se torna objeto-centro de reflexão. Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 71 a 80.

28 "Nas doudas cenas de meu drama obscuro!", verso de Álvares de Azevedo, em seu belo poema "Ideias íntimas". In: AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 158.

29 ASSIS, Machado de. *Inspirações do claustro*, por Junqueira Freire, p. 93.

30 Idem. *Lira dos vinte anos*, poesias de Álvares de Azevedo. In: *Crítica literária*, p. 108 a 113. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 26 de junho de 1866.

31 Idem. *Lira dos vinte anos*, poesias de Álvares de Azevedo, p. 111. Conferir o pequeno ensaio em que Eugenio Gomes discorre sobre o "ópio da leitura", único vício do jovem poeta Álvares de Azevedo: GOMES, Eugenio. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000, p. 249 a 254.

de Assis, no entanto, dotada de grande talento e sensibilidade. O pressentimento da morte e a melancolia completam um quadro de compensação da vida pela poesia: Ultrarromantismo. Machado atribui à falta de tempo os exageros que embaçam a "individualidade" de Azevedo (esta expressão aparece quatro vezes em um texto de poucos parágrafos); o poeta, se tivesse vivido, teria definido melhor sua dicção poética, emendaria seus versos às vezes incorretos, desbastaria a sua prosa dos excessos advindos da erudição.

Quem lê o texto crítico de Machado de Assis sobre Álvares de Azevedo forma de imediato a ideia de um poeta ainda em desenvolvimento, incompleto, com a carreira que se anunciava brilhante abreviada pela morte. Ora, não deixa de ser interessante verificar que o que era aceitável em Junqueira Freire devido às circunstâncias biográficas, ou seja, seus maus versos, suas oscilações poéticas, só pode ser justificado em Azevedo pela falta de tempo (claro está que *Lira dos vinte anos* é livro póstumo, de 1853, ou seja, não passou pelo crivo do poeta na ocasião de sua publicação). Mas aquilo que o crítico condena com mais frequência em Azevedo assume certa relevância ao pensarmos no futuro escritor Machado de Assis – o excesso de leituras, a erudição descontrolada assenhoreando-se do texto: "Era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estreias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A ideia lutava-lhe com a pena, e a erudição dominava a reflexão".[32] Um autor-leitor incomodado pelo excesso de leituras de outro autor-leitor. A formação de uma "individualidade poética" azevediana, nos termos quase obsessivos de Machado, necessitaria de mais tempo, mais reflexão, mais trabalho com a utilização de vozes alheias no próprio texto.

As reservas de Machado de Assis em relação à obra de Álvares de Azevedo me sugerem, sempre, um reconhecimento. Machado veria ali, em forma ainda incipiente, um modo de trabalhar as leituras na confecção de uma obra literária. Se efetivamente faltou tempo a Álvares de Azevedo, o poeta teria, no entanto, mesmo que de forma precária, indicado um caminho para a integração de toda uma tradição literária em sua própria obra. Tal questão assume ares graves no contexto da literatura brasileira, exposta desde sempre às discussões sobre fontes e influências, filiações e originalidade. Não custa lembrar que a leitura empreendida por Machado de Assis da "estante nacional" é formadora de toda uma visão crítica posterior sobre o romantismo brasileiro – aqui representado em sua chamada segunda fase por um poeta que evitou,

32 ASSIS, Machado de. *Lira dos vinte anos*, poesias de Álvares de Azevedo, p. 112.

de maneira proposital, os temas mais óbvios da nacionalidade literária. Retomando os termos de Machado, Álvares de Azevedo teria buscado, através de sua inserção no quadro ocidental, outra forma possível de participação na literatura de seu tempo e de seu país. Essa "dialética do local e do universal"[33] será a marca do Machado de Assis maduro, que levará o procedimento ao seu alcance máximo, desenvolvendo-o a partir de suas próprias premissas, expostas em "Instinto de nacionalidade".

Cobrar do mais romântico de nossos autores "originalidade" e "individualidade" não pode deixar de ser sintomático: Machado exige de um talento que ele previa superior uma definição mais clara de projeto literário, no quadro possível da literatura romântica brasileira (por isso seu elogio ao *humour*, como contribuição nova de Azevedo à literatura brasileira). Estaríamos diante de um caso de reconhecimento de precursor? De formação de uma linhagem crítica de trabalho criativo com as leituras feitas pelo autor-leitor? São questões que exigiriam um trabalho longo e aprofundado – outro momento. Concluo às pressas o texto com o elogio final de Machado de Assis a Álvares de Azevedo; elogio que poderia tranquilamente ser feito ao autor de *Brás Cubas*:

> Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípides, como necessária à reforma do gosto da arte. *Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão de seu talento*.[34]

Andréa Sirihal Werkema é professora de Literatura Brasileira na UERJ, autora de *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (Editora da UFMG, 2012).

33 SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia. das Letras, 2006, p. 168.

34 ASSIS, Machado de. *Lira dos vinte anos*, poesias de Álvares de Azevedo, p. 113 (os grifos são meus).

Gérard de Nerval: poesia e memória

Marta Kawano

Resumo: Este artigo realiza um percurso pelo qual se busca aproximar a prosa e a poesia de Nerval. Tomando por guia as considerações de Marcel Proust a respeito de *Sylvie*, procuramos apontar alguns elos (ou ecos) existentes entre esta novela e o soneto "*El desdichado*", em particular no que diz respeito à memória, à figuração do ideal (figura feminina ideal) e ao desencanto. **Palavras-chave:** Gérard de Nerval, memória, figura feminina ideal, prosa poética, romantismo francês.

Abstract: *This essay tries to approach the prose and the poetry of Gérard de Nerval from a common perspective. Following Marcel Proust's observations on* Sylvie*, this article points out a number of features (or echoes) that link this novella to the sonnet "*El desdichado*", with emphasis on memory, the figuration of the ideal (particularly of the ideal feminine figure), and disenchantment.* ***Keywords:*** *Gérard de Nerval, memory, ideal feminine figure, poetic prose, French Romanticism.*

Therefore, on every morrow, are we wreathing
A flowery band to bind us to the earth
John Keats

El desdichado

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – e mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je amour ou Phébus?… Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encore du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène…

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d"Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

El desdichado

Eu sou o tenebroso, – o viúvo, – o inconsolado,
O príncipe d'Aquitânia da torre abolida:
Minha única estrela é morta, – e meu alaúde
Constelado traz o Sol negro da Melancolia.

Na noite da tumba, tu que me hás consolado,
Devolve-me o Pausílipo e o mar da Itália,
A flor que me encantava o coração desolado,
E a treliça em que o pâmpano à rosa se alia.

Sou Amor ou Febo?… Lusignan ou Biron?
Minha fronte ainda rubra do beijo da rainha;
Sonhei na gruta onde nada a sereia…

E duas vezes cruzei vencedor o Aqueronte:
Modulando alternados na lira de Orfeu
Os suspiros da santa e os clamores da fada.

Gérard de Nerval é uma figura singular no contexto do romantismo francês. Por diversas razões, que se ligam entre si: sua relação com a literatura alemã (traduziu o *Fausto* de Goethe e muitos poemas alemães, era amigo de Heinrich Heine), a presença do humor e da ironia em boa parte de sua obra e o fato de ter sido valorizado tardiamente. Nos manuais de história literária, até o início do século xx, era considerado um romântico menor, e não foi senão com Proust e, depois, com o surrealismo, que sua obra começou a ser mais valorizada e compreendida.

É seguindo os passos de Proust, nas páginas dedicadas a Nerval em *Contre Sainte-Beuve*, que iniciaremos o percurso pela obra de nosso autor. Proust se coloca desde o início contra leituras estabelecidas da novela *Sylvie*, de Nerval, leituras que nela enxergam os tons aquarelados do local e do tradicional e uma "beleza francesa moderada".[1] Contrapondo-se a tais leituras, afirma que a cor da novela é púrpura e explica: "Esta história que vocês chamam de uma pintura ingênua, é o sonho de um sonho".[2] Mas se Proust se empenha em defender *Sylvie* de graves equívocos de leitura é certamente porque encontra na novela muitos traços que a aproximam de seu próprio projeto literário. O tom admirativo e sua proximidade com Nerval transparecem ao longo de toda a sua análise, até se explicitarem quando ele diz: "E queríamos tanto ter escrito essas páginas de *Sylvie*".[3] Proust não deixa, contudo, de fazer um reparo a Nerval, ao apontar sua tendência a se valer das mesmas imagens

1 PROUST, Marcel. Gérard de Nerval. In: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954, p. 188.
2 Idem, p. 192.
3 Idem, p. 190.

na prosa e na poesia, que "não seriam senão tentativas de dizer a mesma coisa".[4] Mas, ao comentar a porosidade entre a prosa e a poesia e ao dizer que "Não há de modo algum solução de continuidade entre o Gérard poeta e o autor de *Sylvie*",[5] ele toca numa das características essenciais da poética de Nerval.

Essas palavras de Proust servirão aqui de fio de Ariadne (para usar uma imagem cara a Nerval) em nossa exposição que, centrada em *Sylvie*, visa a apontar o jogo de ecos e reflexos entre essa novela e o mais célebre de seus sonetos: "*El desdichado*". A ligação entre eles é sugerida pelo próprio Nerval. *Sylvie* é uma das narrativas que compõem *Les filles du feu*, volume que traz ainda um estudo sobre a deusa Ísis, uma peça de teatro e, ao final, o ciclo de poemas intitulado *Les chimères* [*As quimeras*], que se abre com o soneto "*El desdichado*". São inúmeros os elos entre as narrativas de *Les filles du feu* e os poemas. O que nos interessa, em particular, é trazer à luz a profunda ligação entre "*El desdichado*" e *Sylvie*.

No prefácio d'*As filhas do fogo*, o poeta dá ainda um curioso conselho para a leitura dos sonetos de *Les chimères*, situados ao final do volume. Segundo Nerval, eles "não são de modo algum mais obscuros que a metafísica de Hegel e as *Memoráveis* de Swedenborg, e perderiam o encanto ao serem explicados, se tal coisa fosse possível". É claro que não pretendemos aqui chegar a uma "explicação" de "*El desdichado*" e fazer com que o poema perca o seu *encanto*. Podemos, contudo, aproximando-o de *Sylvie*, lançar alguma luz sobre este soneto "obscuro" e sobre o seu tão célebre *sol negro da melancolia*.

Retomemos o último verso do segundo quarteto de "*El desdichado*": "*Et la treille où le pampre à la rose s'allie*" [E a treliça em que o pâmpano à rosa se alia].

Proust cita este verso lado a lado com uma passagem de *Sylvie*, na qual o eu narrador se recorda da janela de Sylvie: "Revejo sua janela, na qual o pâmpano se enlaça à roseira"[6] ["*Je revois sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier!*"].[7] E recupera essa imagem de aproximação entre a roseira e a videira para mostrar a aliança entre a prosa e a poesia de Nerval. Esta aliança, que Proust atribui a uma visão interior forte demais para reconhecer as fronteiras da linguagem e dos gêneros, não é senão uma face de uma característica geral da obra nervaliana, toda ela marcada pela aproximação de planos distintos: reunião de diferentes amores, confusão entre tempos diversos,

4 Idem, p. 184.

5 Idem, p. 183.

6 NERVAL, Gérard. *Sylvie*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, vol. III, p. 543.

7 Idem, p. 543 (cap. III).

síntese de mitos distintos etc. Esse anseio de reunião está presente também em *Aurélia*, cujo subtítulo é "O sonho e a vida" e cujas palavras iniciais deixam claro o não reconhecimento dos limites entre a vida e o sonho: "O sonho é uma segunda vida. Não pude atravessar/ [*percer*] sem estremecer as portas de marfim e de chifre que nos separam do mundo invisível". De forma muito delicada, o verso de "*El desdichado*" citado por Proust traz também uma ideia de aliança, que vem reforçada pela treliça, que alia delicadamente a rosa e o pâmpano.

Este mesmo princípio de reunião está presente ainda numa passagem muito conhecida de *Sylvie*: aquela, logo no início da novela, em que o eu narrador, saindo de um teatro ao qual ia todas as noites admirar uma atriz, depara com um jornal, no qual lê algumas palavras reveladoras. A passagem é a seguinte:

> Meu olhar percorria distraidamente o jornal que ainda estava em minhas mãos e li essas duas linhas: "*Festa do buquê provincial*. Amanhã os arqueiros de Senlis devem levar o buquê aos de Loisy". Essas palavras tão simples despertaram em mim toda uma nova série de impressões: era a recordação da província há muito esquecida, um eco longínquo das festas ingênuas da juventude [...]. Fui me deitar e não pude encontrar repouso. Esse estado, no qual o espírito resiste ainda às bizarras combinações do sonho, permite muitas vezes ver se concentrarem em alguns minutos os quadros mais marcantes de um longo período da vida.[8]

O trecho narra um momento análogo à irrupção da memória involuntária (pelo sabor e a sensação da madalena e do chá) de *Em busca do tempo perdido*, pela qual o eu narrador se vincula subitamente a toda uma parcela esquecida de seu passado. Em *Sylvie*, isso ocorre pela leitura daquelas palavras encantatórias contidas num jornal que cai por acaso nas mãos do protagonista.

Ele vê ressurgir em sua memória a imagem do Valois, região ao norte de Paris na qual passava férias quando mais jovem e de que fazem parte, entre outros, os vilarejos de Loisy e Senlis. O encanto inicial produzido por essas palavras, como ressaltou um crítico,[9] se encontra na ideia de que Loisy e Senlis parecem ligados pelas mãos dos arqueiros que, numa festa tradicional, conduzirão o buquê de um vilarejo a outro. Começa a esboçar-se um espaço encantado e harmônico, cuja natureza já é evocada pela imagem do buquê. O buquê sugere todo o Valois, mas é também, como imagem,

8 Idem, p. 540 (cap. I).

9 BONNEFOY, Yves. La poétique de Nerval. In: *La verité de parole*. Paris: Mercure de France, 1986.

o anúncio de um desejo de reunião que atravessa toda a novela e que nos levará ao modo de configuração do ideal nervaliano como aliança de planos e realidades distintas. Em *Sylvie*, o que o buquê anuncia é, acima de tudo, a possibilidade de reunião dos tempos.

A "Festa do buquê provincial". Essas palavras fazem pensar numa festa ingênua e aconchegante, que se repete todos os anos e parece escandir o tempo de modo a propiciar ao eu narrador vincular-se novamente a toda uma parcela de seu próprio passado, e à época em que ia com frequência àquela região.

Depois de lê-las ele foi se deitar e, num estado de semissonolência, "viu se concentrarem em alguns minutos os quadros mais marcantes de sua existência".[10] A recordação semissonhada que se seguiu à leitura daquelas palavras deu-lhe também a chave para compreender a obsessão pela atriz que o fazia ir sentar-se todas as noites nas primeiras fileiras do teatro no qual ela se apresentava. Seu nome é Aurélie e, neste momento, ele se dá conta de que ela seria outra versão de um amor de infância, uma menina chamada Adrienne, que ele conhecera no Valois e que entrara para o convento: "aquele amor vago e sem esperança por uma atriz tinha seu germe na lembrança de Adrienne, flor da noite que desabrocha sob a pálida luz da lua, fantasma rosa e loiro que desliza sobre a relva semibanhada por brancos vapores".[11] A aproximação dos tempos da própria existência se liga então à reunião de duas figuras femininas: Aurélie e Adrienne, às quais logo irá juntar-se Sylvie, personagem cujo nome está intimamente ligado à paisagem silvestre, aos bosques do Valois…

O nome "Sylvie" sugere a ligação daquela personagem com o espaço, agora encantado, do Valois. Mas também os nomes dos lugares contribuem para pintar aquela paisagem ideal que a esta altura da novela é mostrada como "*souvenir revé*", uma recordação sonhada. Memória e sonho já não se distinguem, e essa paisagem nebulosa é evocada pelos nomes dos lugarejos, cuja importância em Nerval Proust não poderia deixar de salientar: "Tudo isso não é nada, são as palavras Châalis, Pontarmé, ilhas da Île de France que exaltam até a embriaguez o pensamento de que podemos […] ir ver esses lugares de sonho pelos quais Gérard passeava".[12] Conhecemos a oposição proustiana entre os *nomes de lugares* e os *próprios lugares*[13] e sabemos o

10 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 541 (cap. II).

11 Idem, p. 542 (cap. III).

12 PROUST, M. Op. cit., p. 190.

13 "*Noms de pays: le nom*"; "*Noms de pays: le pays*". Estes são os títulos dos capítulos finais de *Du côté de chez Swann* e de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* de *A la recherche du temps perdu* de Proust.

quanto, em *Em busca do tempo perdido*, a visita concreta à Balbec sonhada corrói, passo a passo, a imagem construída a partir da palavra "Balbec". O encanto das palavras lidas pelo narrador de *Sylvie* naquele jornal depende muito da vagueza e da delicadeza dos nomes próprios: Loisy, Senlis… e que são uma espécie de *convite à viagem*. Mas aqui, como em Proust, a passagem das palavras às coisas é uma trajetória de desencanto. Vejamos.

Depois de acordar, o narrador resolve dirigir-se ao Valois, na tentativa de vincular, agora concretamente, os diferentes momentos de sua existência e as duas metades de um único amor. Enquanto o carro percorre os caminhos que o conduzirão ao Valois, ele se entrega à atividade de recompor suas lembranças ("*recomposons nos souvenirs*").[14] Uma imagem mobilizada por Nerval para construir essa paisagem de sonho é o quadro de Antoine Watteau intitulado *Embarque para a ilha de Citera*, ao qual é dedicado o capítulo IV de *Sylvie*, cujo título, "Uma viagem a Citera", é retomado num poema d'*As flores do mal* de Baudelaire (numa referência direta a Nerval).[15] Os reflexos nos lagos, as flores, a luz filtrada pelas copas das árvores, a graça das figuras femininas, a serenidade e a harmonia do conjunto da paisagem… tudo isso parece ligar o quadro à imagem do Valois recomposta pela memória do narrador.

Citera, outro nome de lugar que, neste contexto, parece mais sugerir do que designar, e nisto se assemelha a tantos outros na obra de Nerval, como "Valois", "Loisy", "Senlis", "Châalis" em *Sylvie*, e também aqueles presentes em "*El desdichado*". Parte importante do mistério e do encanto do soneto está certamente no uso dos nomes próprios. Mais do que apontar a referência precisa de cada um deles, convém perceber o seu modo de funcionamento: são nomes que evocam e que, pertencendo a registros muito diversos, apontam para sua possível reunião numa mesma imagem. Notem-se, em particular, os termos relativos ao espaço: os astros (sol, estrela), a gruta, mas também Aquitaine (Aquitânia, região da França), Pausilipe (Pausílipo, golfo da Itália) e o mar da Itália. O próprio eu lírico parece abarcar muito naturalmente planos distintos, ao ser designado ora como Amor, ora como Febo, ora como Lusignan, ora como Biron, numa mistura de personagens históricas e mitológicas de lugares também diversos.

O balanço do poema, pelo qual se reúnem figuras e lugares tão distintos, está sintetizado na locução *tour à tour* [*ora um, ora outro,* em tradução bastante livre], que

14 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 544 (cap. III).

15 Sobre a importância do quadro de Watteau no imaginário romântico, ver ensaio de Norbert Elias intitulado *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe* [A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor]. Frankfurt: Insel Taschenbuch, 2000.

marca a passagem de uma coisa à outra. Todos esses elementos constroem uma constelação pela poesia, como já vem sugerido pela imagem do *alaúde constelado* (*luth constelé*) do primeiro quarteto.[16]

Tal reunião de coisas, em Nerval, parece só ser possível num registro de sonho, ou melhor, vislumbrando-se o ideal a uma distância que permita uma espécie de olhar sinóptico pelo qual elas se mostrariam juntas. O modo que Nerval usa os nomes próprios, com sua vagueza acolhedora, favorece a criação dessas constelações. Mas atingi-las por um percurso qualquer por caminhos reais é uma busca vã. Assim em Nerval – como em Proust – a passagem dos nomes às coisas é uma trajetória de desencantamento, como se pode ler num trecho de *Lorely* (relato de viagem à Alemanha):

> Você pode imaginar que a primeira ideia do parisiense que desce da carruagem em Estrasburgo é pedir para ver o Reno; ele se informa, se apressa e cantarola com ardor o refrão semigermânico de Alphonse Karr: Ao Reno! ao Reno! É lá que estão nossas vinhas.
>
> Mas logo descobre com espanto que o Reno fica ainda a uma milha da cidade. Quê?! O Reno não banha os muros de Estrasburgo nem os pés de sua velha catedral? […] Então atravessamos metade da cidade […]. Caminhamos ainda um bom tempo por entre as diversas fortificações […] e depois de ter enfim visto desaparecer atrás de nós toda a cidade […], depois de atravessar um primeiro braço do Reno, largo como o Sena, e uma ilha verdejante de choupos e bétulas, vemos então deslizar aos nossos pés o grande rio, rápido, bramindo […]. Mas do outro lado, lá no horizonte […] sabem o que há?… A Alemanha! A terra de Goethe e de Schiller, o país de Hoffmann; a velha Alemanha, mãe de todos nós! Teutônia.
>
> […] Eis então que mais uma ilusão, mais um sonho, mais uma visão luminosa vai desaparecer sem retorno daquele belo universo que a poesia criara para nós!… Lá, tudo estava reunido, e tudo mais belo, tudo maior, mais rico e mais verdadeiro, talvez, do que as obras da natureza e da arte. […] a cada passo que damos no mundo real, esse mundo fantástico perde um de seus astros, uma de suas cores, uma de suas

16 Podemos também, inspirados pela leitura que Proust faz de *Sylvie*, ver na imagem da gruta do 11º verso de "*El desdichado*" – "*J'ai revê dans la grotte ou nage la syrène*" – uma figura de reunião e de acolhimento. Proust compara a "atmosfera especial" de *Sylvie* – criada pela *recordação sonhada* que reúne planos distintos – a uma *grotte merveilleuse, magique et multicolore* [uma gruta maravilhosa, mágica e multicolorida] . PROUST, M. Op. cit., p. 194-5.

> regiões fabulosas. Foi desse modo que, para mim, muitas regiões do mundo se tornaram reais, e a lembrança que deixaram está bem longe de igualar os esplendores do sonho que me fizeram perder.[17]

Ao final deste trecho, o ideal que se desmancha pelo contato com a realidade, e perde, a cada passo, "um de seus astros": a constelação tão cuidadosamente construída no plano do sonho não resiste à aproximação com o real. Parece então que a visão simultânea de planos distintos reunidos numa mesma imagem ideal só pode se dar a distância. Tentar aproximar-se do ideal é provocar, inevitavelmente, o seu desmantelamento. Note-se ainda, no trecho, o quanto os nomes próprios, com sua capacidade de abarcar o imaginário, fomentam uma visão ideal do lugar: Estrasburgo, Alemanha, Teutônia, Reno… e os nomes dos escritores Goethe, Schiller, Hoffmann…

Podemos voltar então a *Sylvie*, e às palavras encantatórias ("*Festa do buquê provincial*") encontradas fortuitamente num jornal. Vimos que elas desencadearam uma série de recordações: fizeram ressurgir uma parcela do passado do eu narrador e depois lhe mostraram que a obsessão pela atriz Aurélie teria seu germe num amor de infância – Adrienne. A similaridade entre ambas as figuras femininas lhe é revelada num estado de semissonolência que se seguiu à leitura daquelas palavras. "A semelhança com a figura há tempos esquecida delineava-se agora com singular nitidez; era um lápis apagado pelo tempo que se fazia pintura, como os velhos croquis dos mestres admirados nos museus, dos quais vemos depois, em algum outro lugar, o original resplandecente".[18] A imagem apagada pela ação do tempo ressurge nítida e, num instante, recupera-se o passado, em busca do qual o narrador se lança então a uma viagem concreta em direção ao lugar ao qual pertence a imagem original. Vemo-nos então realizando um duplo percurso, que é anunciado pelas seguintes palavras: "Enquanto o carro sobe essas encostas, podemos recompor as lembranças do tempo em que eu ia para lá [para o Valois] com frequência",[19] ou seja, à medida

17 NERVAL, G. *Lorely*. Op. cit., p. 13-4.

18 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 543 (cap. III). Vale retomar um trecho do ensaio de Proust, revelador de sua afinidade com a obra de Nerval: "Portanto o que vemos aqui é um daqueles quadros de uma cor irreal, que não vemos na realidade, que as próprias palavras não evocam, mas que, por vezes, vemos no sonho, ou que a música evoca. Por vezes, no momento de adormecer, nós os percebemos, queremos fixar sua forma. Então despertamos e não os vemos mais, deixamo-nos levar, e, antes que sejamos capazes de fixá-los, adormecemos, como se a inteligência não tivesse permissão para vê-los. Os próprios seres que se encontram em tais quadros são sonhos". PROUST, M. "Gérard de Nerval". Op. cit., p. 185-6.

19 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 544 (cap. III).

que o carro avança para o lugar onde ele pensa reencontrar a imagem de seu sonho e achar a prova da reunião dos dois amores, ele realiza outro percurso, pela memória, reconstituindo o Valois encantado de sua juventude. Essa recordação do passado ocupa então os capítulos seguintes, a partir daquele intitulado "Uma viagem a Citera".

Mas *Sylvie* não é apenas a recriação desse lugar encantado e tampouco se resume à busca por uma paisagem ideal. É uma narrativa do encantamento, mas pontuada e, também de certo modo, estruturada pela ironia. Ou seja, todo o percurso em direção ao Valois – o percurso espacial e aquele realizado simultaneamente pela memória – aponta e reforça o ideal, mas parece não ter outro propósito senão o de ressaltar a intensidade do desencanto. Há aqui um paradoxo da busca: o movimento espacial e o da memória, atuando conjuntamente, parecem conduzir ao lugar do sonho, mas levam precisamente ao espaço em grande medida desencantado, porque real, do Valois.

No encontro com o Valois real, todos os astros e todas as cores vistas com tanta nitidez naquela recordação semissonhada desvanecem rapidamente. A imagem do sonho, luminosa, como que ofusca a visão. A paisagem real vista mergulha então numa espécie de sombra, a sombra da melancolia, que não é senão o fruto da constatação do abismo existente entre o ideal e o real. Um poema de Nerval intitulado "O ponto negro" (ou "O sol e a glória"),[20] fala desse fenômeno óptico que faz com que quem tenha olhado o sol fixamente veja uma mancha lívida onde quer que pouse os olhos. E aquele, segundo o poema, que tiver olhado a glória (o ideal) vê em toda parte uma mancha negra interpor-se à visão das coisas.

Já no primeiro contato com o Valois, as cores reais parecem não corresponder às do sonho: "Cheguei ao baile de Loisy naquela hora melancólica e ainda doce na qual as luzes empalidecem e tremeluzem com a aproximação do dia […]. A flauta campestre não disputava mais tão vivamente com o canto do rouxinol. Todos estavam pálidos […] e tive dificuldade de encontrar alguma figura conhecida". Sylvie que, no plano do sonho, aparecia como uma imagem luminosa, agora "estava cansada". No entanto, "seu olho negro brilhava ainda com o sorriso ateniense de outrora. Já era dia, mas o tempo estava sombrio".[21] O eu narrador parece não reconhecer mais nada, parece não saber *onde estão* as imagens de seu passado, onde foi parar a plenitude de seu sonho. Reconhece apenas lampejos sombrios da beleza silvestre de Sylvie: "seu olho negro brilhava". Pode-se perceber aqui, e em toda a mudança de paleta que ocorre nesta descrição do Valois real, o famoso oximoro de "*El desdichado*": *o sol negro da melan-*

20 "Le point noir" ou "Le soleil et la gloire".

21 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 554-5 (cap. VIII).

colia. E pode-se também compreendê-lo um pouco melhor. O negror da melancolia só tem sentido se pensarmos em sua contraparte luminosa, que está no plano do ideal. O sol negro da melancolia é o negativo fotográfico do registro desse ideal. **O** desencanto passa então a ser descrito passo por passo, até que, ao final da novela, lemos a queixa do eu narrador nas seguintes palavras:

> E são essas as quimeras que nos encantam e nos perdem na aurora da vida. Tentei fixá-las sem muita ordem, mas muitos corações hão de me compreender. As ilusões caem uma a uma, como as cascas de um fruto, e o fruto é a experiência. Seu sabor é amargo, mas tem algo de ácido, que fortifica – desculpem-me o estilo antiquado [...] . Ermenonville! Terra onde florescia ainda o idílio antigo [...]. Perdeste tua única estrela, que brilhava para mim com um brilho duplo. Ora azul, ora rosa, como o astro enganador de Aldebaran, era Adrienne, era Sylvie – as duas metades de um único amor [...]. De que me servem agora teus arvoredos e teus lagos, e até mesmo o teu deserto? Othys, Montagny, Loisy, pobres lugarejos das redondezas, Châalis [...] vocês não guardaram nada de todo esse passado![22]

Vemos nesse trecho a perda de luminosidade, ponto por ponto, do Ideal construído, tal como ocorria na viagem real à Alemanha (do trecho de *Lorely*). Perda de luminosidade, mas também perda da integridade. A experiência real é aqui apresentada, tal como no trecho *Lorely* que lemos há pouco, como aquilo que separa as coisas que, à distância do Ideal, podiam ser vistas juntas. E separa, aqui, os três amores do protagonista que, no plano do sonho, eram contíguos ou fundidos uns nos outros. As três figuras femininas da novela se ligam entre si por diversos elos, e formam uma cadeia na qual se pode passar muito naturalmente de uma a outra. Adrienne é aproximada de início à atriz parisiense à qual se assemelha (Aurélie), mas é indissociável do Valois ao qual pertence, e forma então par com Sylvie, cujo nome se vincula à natureza silvestre daquela região... Uma remete à outra, assim como os nomes dos vilarejos remetem a outros vilarejos... Essa configuração da figura feminina como série está presente em toda parte na obra nervaliana, e pode se expandir, envolvendo figuras reais, personagens literárias, figuras artísticas e mitológicas. Trata-se, de forma mais geral, de um mito romântico (basta lembrar aqui de algumas figuras femininas de E. T. A. Hoffmann) que é retomado, noutro contexto, por André Breton.[23]

22 Idem, p. 567-8 (cap. XIV).

23 BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1991. Ver ainda, de LEIRIS, Michel. *L'Âge d'homme*. Paris: Gallimard, 2002. [*A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003]

Em Nerval, este mito feminino está intimamente ligado ao tempo, como num poema intitulado "Artémis", que traz o balé das horas no movimento de um ponteiro de relógio. O poema se inicia com dois versos que deixam clara a ligação, em sua obra, entre o ideal de reunião de figuras femininas e o de reunião dos tempos: "A décima terceira retorna… É de novo a primeira;/ E é sempre a única, – ou é o único momento".

A nova volta do ponteiro do relógio remete ao início de um novo ciclo (a décima terceira é a primeira). O relógio deste poema é frequentemente associado a um relógio descrito em *Sylvie*, em cujo mostrador aparece a deusa Diana [Ártemis].[24] Mais profundamente, porém, os movimentos do ponteiro no poema – a décima terceira que é de novo a primeira – nos remetem ao reconhecimento de um amor de infância (Adrienne) num amor de adulto (Aurélie): a última da série é de novo a primeira. Vale apontar que outra versão da figura feminina múltipla encontra-se em "*El desdichado*". Em seus diversos avatares – ora *rainha*, ora *sereia*, ora *santa*,[25] ora *fada* –, essa figura feminina cambiante é uma das facetas da reunião de realidades díspares que compõe o poema.

Voltando mais uma vez a *Sylvie*, vemos que a ida ao Valois não faz senão deixar clara a distância entre as três figuras femininas. A constatação disso não se dá sem ironia por parte do eu narrador, que, logo no início da novela, parece zombar um pouco da própria fantasia: "Amar uma religiosa sob a forma de uma atriz!… E se for a mesma?! – É algo para enlouquecer! […] Retomemos pé no real!".[26] Mais ao final da novela é a própria Aurélie quem o repreende por tentar aproximá-la de Adrienne. E aproximar, aqui, significa, concretamente, colocá-las lado a lado: o eu narrador convence a trupe de teatro na qual atua Aurélie a fazer algumas apresentações no Valois, numa tentativa de comprovar concretamente a semelhança entre ela e Adrienne. Essa tentativa resulta, é claro, em fracasso, ou, mais precisamente, numa bronca que ele leva da atriz: "Você não me ama! Espera que eu lhe diga 'A atriz é a mesma que a religiosa [vale lembrar aqui que Adrienne entrara para o convento]. Você está procurando um drama cujo desfecho lhe escapa".[27]

Mais adiante um pouco, como veremos, é a própria Sylvie quem zombará da semelhança encontrada pelo *petit parisien* entre Adrienne e Aurélie.

24 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 543-4 (cap. III).

25 A santa de "*El desdichado*" remete diretamente à personagem de Adrienne.

26 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 543 (cap. III).

27 Idem, p. 566 (cap. XIII).

Os delicados elos que, no sonho, reuniam as três figuras desfazem-se por completo, e tanto mais ironicamente pelo fato de a dessemelhança entre elas ser enunciada por duas das componentes da própria série feminina.

O desencanto, em diversos níveis, vai sendo mostrado passo a passo até que, ao final da novela, as ilusões do narrador parecem já ter caído todas, uma a uma, como *as cascas de um fruto*… que é a experiência ou, mais particularmente, a viagem real ao Valois. Proust diz, em seu texto, que Nerval é inocente e viaja, que, desconhecendo uma das regras de funcionamento do ideal, acredita ser possível encontrar o Valois de seu sonho, recordado e evocado pelos nomes dos lugares: "O amante do sonho de um lugar quer vê-lo, sem isso não seria sincero".

Sinceridade, inocência. Certamente esses são atributos que cabem a Nerval e à sua obra, mas convém notar que a mais pura credulidade vem nele com frequência associada a uma nota irônica e a um elevado grau de consciência artística (que Proust não deixa de assinalar). Vejamos.

Já no início de *Sylvie*, vemos o eu narrador dizer que, por mais que estivesse sentado todas as noites nas primeiras fileiras do teatro – e descreve a si mesmo como alguém vestido "em traje de suspirante [*soupirant*]" – para admirar a atriz Aurélie, não tinha a menor intenção de se aproximar dela. Um pouco adiante, ele responde a outro admirador da atriz: "É uma imagem o que eu persigo, nada além disso", e confessa que, para ele e alguns companheiros de geração: "Vista de perto, a mulher real revoltava nossa ingenuidade! Era preciso que ela nos aparecesse como rainha ou deusa e, acima de tudo, nunca aproximar-se".[28] O curioso é que ele acaba se aproximando da atriz e, contrariando o conselho de Proust (que como que diz: "Fique em casa, é um sonho!"), resolve ir ao Valois em busca de sua reunião das diversas faces de um mesmo amor. Isso porque, mais do que a contemplação estática e extática do ideal, *Sylvie* põe a nu o seu mecanismo de funcionamento, mostrando a beleza, mas também o ridículo do apego ao sonho.

Consciência, portanto, desde o início. Autoironia também, já nos primeiros parágrafos, mas ingenuidade, credulidade, esperança talvez, no ímpeto com que o eu narrador se dirige ao Valois, mesmo suspeitando o possível fracasso da sua busca por meras "imagens".

Em *Sylvie*, assim como em "*El desdichado*", há um balanço entre imagens que se quer conciliar – sintetizado no *tour à tour*. Mas há também outro balanço, entre encanto e desencanto, entre melancolia e ironia. Este último se dá, na novela, por uma escrita

28 Idem, p. 539 (cap. I).

que, como diz um crítico, deve pintar o entusiasmo dando o aviso do fracasso,[29] e que pode ser descrita pelas palavras usadas pelo próprio Nerval para falar da obra de um amigo, o poeta alemão Heinrich Heine:

> A força das imagens e o sentimento da beleza deixaram nosso trocista sério por algumas estrofes, mas em seguida o vemos zombar da própria emoção, passar pelos olhos cheios de lágrimas a manga multicolorida do bufão e soltar uma gargalhada na nossa cara. Ele nos enganou, montou uma armadilha sentimental e nós caímos como simples filisteus. É o que ele diz, mas ele mente; ele se comoveu de fato, pois tudo é sincero nessa natureza múltipla. Não devemos escutá-lo quando nos diz para não acreditarmos nem em seu riso, nem em suas lágrimas; risos de hiena, lágrimas de crocodilo; lágrimas e risos não se imitam assim.[30]

É assim também que devemos ler o próprio Nerval, para não cairmos na armadilha de estancar a oscilação presente em boa parte de sua obra, e a convivência, nela, da credulidade e da ironia, da melancolia e do humor, que a coloca numa posição de certo modo única no contexto do romantismo francês. Essa posição tem muito que ver com o fato de Nerval ser leitor da literatura alemã, e com o resgate que faz, em território francês, do autor da *Viagem sentimental à França e à Itália* – Laurence Sterne, que, como se sabe, era o mestre, para tantos românticos alemães (E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul Richter e o próprio Heine), do humorismo literário, humorismo aqui entendido com variação de estados de ânimo na escrita.

Acompanhemos de perto o final de *Sylvie* e o ritmo rápido das oscilações que nele ocorrem para compreendermos um pouco melhor o sentido da alternância de registros (do *tour à tour*) em Nerval…

As últimas palavras da novela – uma fala de Sylvie pela qual ela informa ao eu narrador que Adrienne, a religiosa, morrera alguns anos antes – sugerem um final amargo. Este diálogo entre os dois personagens se dá num ponto mais avançado do tempo, depois que o eu narrador conseguiu levar Aurélie ao Valois, na tentativa de

29 STREIFF-MORETTI, Monique. "L'air et les paroles. L'espace de l'ironie dans *Sylvie*", p. 170. In : *Le rêve et la vie. Aurélia, Sylvie, Les Chimères. Actes du Colloque du 19 janvier 1986.* Paris: Éditions Sedes/CDU, 1986. Ver ainda, de SCHÄRER, Kurt. "Nerval et l'ironie lyrique". In: HURÉ, J. (Org.). *Nerval: Une poétique du rêve. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse, et Fribourg*. Paris: Honoré Champion, 1989.

30 NERVAL, G. "*Les poésies de Henri Heine*". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, vol. I, p. 1124.

colocá-la lado a lado com Adrienne e compará-las. Este trecho final é introduzido, ironicamente, da seguinte maneira: "Ia me esquecendo de dizer…" para se seguir então do diálogo com Sylvie, no qual ele lhe pergunta se ela não via semelhança entre Adrienne, a religiosa, e Aurélie, a atriz. Sylvie lhe responde soltando uma gargalhada e dizendo: "Que ideia!". Então ela lhe informa que Adrienne morrera em 1832 no convento.[31] "Que ideia!" – esta fala, situada onde está, parece reverberar retrospectivamente por toda a novela e por todas as idas e vindas do eu narrador e suas tentativas de reencontro com o ideal.

Mas ela vem um pouco depois de uma cena na qual, feliz por mais um retorno ao Valois, o eu narrador parece ter conseguido recuperar um pouco da visão encantada daquele lugar: "De manhã, quando abro a janela, emoldurada pela vinha e pelas rosas, descubro com entusiasmo um horizonte verde, de três léguas […]". Vemos aqui de volta a vinha (pâmpano) e a rosa de "*El desdichado*" e da janela de Sylvie, vista antes como recordação sonhada, e na qual o "pâmpano se enlaçava à roseira".[32] Esboça-se, de novo, uma aliança. Mas essa reconciliação momentânea está emoldurada por dois momentos de desencanto: um deles é o diálogo com Sylvie que encerra a novela, o outro vem um pouco antes, na longa queixa do narrador, pelas seguintes palavras melancólicas (que já citamos acima): "Ermenonville, perdeste tua única estrela, que brilhava para mim com um brilho duplo […] era Adrienne, era Sylvie, as duas metades de um único amor […]".

A estrela única, que se perde, nos remete diretamente a "*El desdichado*": "Minha única estrela é morta". Em *Sylvie*, ela funciona como uma espécie de anúncio da morte de Adrienne, da qual se saberá alguns parágrafos adiante. Adrienne, morta, pode deixar o eu narrador *desconsolado* – *inconsolado*, para usar a palavra escolhida por Nerval, e, mais particularmente, *viúvo*: "*Eu sou o tenebroso, o viúvo, o inconsolado*".

Mas a morte da amada pode ter também outro sentido, e a figura do viúvo pode nos apontar outro caminho, aquele que leva a *Aurélia*, outra grande obra de Nerval. O que não é *Aurélia*, que tem como subtítulo "A vida e o sonho", senão a descoberta pelo *eu* de todo um mundo desconhecido (do sonho), descoberta que é propiciada pela perda da Amada? Morta, Aurélia (ao modo de Eurídice) passa a atuar como *mediadora* numa descida aos infernos que é também um movimento de revelação poética, e que guarda, para irmos um pouco além, profundas semelhanças com outra

31 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 566-7 (cap. XIV).

32 Idem, p. 567-8 (cap. XIV). Vale retomar aqui as palavras de Proust: "em cada casa de *Sylvie* vemos as rosas se unirem às vinhas". PROUST, M. Gérard de Nerval. Op. cit., p. 185.

grande obra do Romantismo: *Os hinos à noite* de Novalis, na qual o luto pela perda da amada desencadeia a revelação do domínio da noite.[33]

Enfim, Adrienne, morta, protegida a uma distância insuperável, alçada definitivamente à condição de Ideal, pode preservar algo que as imagens de Sylvie e Aurélie perderam, desgastadas que foram pelo atrito do contato real. A morte deixa então de ser apenas um fim para revelar-se como o possível começo de um percurso inteiramente novo.

Dissemos que *Sylvie* termina com o anúncio da morte de Adrienne, e procuramos mostrar o sentido mais profundo da morte da amada e da figura do *viúvo* em Nerval. Mas, na verdade, a novela não termina neste ponto. O final de *Sylvie* é, de fato, uma espécie de coda, que consiste de um estudo dedicado e delicado que se intitula "Canções e lendas do Valois" e que começa com as seguintes palavras: "A cada vez que meu pensamento se dirige às lembranças desta província do Valois, lembro-me com entusiasmo dos cantos e histórias que embalaram minha infância". Ressurge, então, em mais uma das viradas de sentido da novela, uma imagem reencantada e apaziguada daquele Valois recuperado, talvez com mais facilidade, pela música, arte que, em Nerval, se liga profundamente à memória. Mas esse estudo das canções e lendas do Valois nos mostra também o elevado grau de consciência artística do poeta.

Refletindo sobre a falta de interesse, na França, pelos versos e canções populares; refletindo, mais profundamente, sobre como renovar a literatura francesa, Nerval se pergunta: "Seria então a verdadeira poesia, a sede melancólica de ideal o que faltaria a este povo (o francês) para compreender e produzir cantos dignos de ser comparados aos da Alemanha e da Inglaterra?".[34] Podemos pensar então: o quanto essa pergunta não lança uma luz sobre *Sylvie* e a sede melancólica de ideal que marca a novela? o quanto ela não revela do conhecimento que tinha Nerval da literatura dos países vizinhos? e o quanto ele está pensando aqui sobre o sentido do romantismo na própria França…?

Apontamos, em diferentes momentos, a ironia presente em *Sylvie*. Muito dessa ironia se deve à distância temporal que separa o narrador em primeira pessoa dos acontecimentos narrados. Autoironia, portanto. Mas a estrutura temporal de *Sylvie*, extremamente complexa, já foi comparada aos bosques do Valois, tão caros a Nerval,

33 Para a figura da *morta* e do *viúvo*, ver ainda, de RODENBACH, Georges. *Bruges-la-morte*. Bruxelas: Éditions Labor, 1986.

34 NERVAL, G. *Sylvie*. Op. cit., p. 571 ("*Chansons et légendes du Valois*").

nos quais seria também tão fácil se perder.[35] Essa estrutura temporal reúne diversas idas ao mesmo Valois; cada uma distinta da outra. Todas, de certa maneira, recordadas, algumas mais reais, outras mais sonhadas… Diferentes idas que vão mudando a imagem daquele lugar e o estado de espírito daquele que para lá retorna insistentemente. Em suma, *Sylvie*, novela em que se exprime tão intensamente o desejo de reunião das horas, de encontro do único momento [“*le seul moment*”], o que vemos é um *eu* sujeito à passagem do tempo que muda inevitavelmente o sentido das coisas.

Marta Kawano é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, autora de *Gérard de Nerval: A escrita em trânsito* (Ateliê, 2009).

35 ECO, Umberto. *I boschi di Loisy*. In: *Sei passegiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 2000.

O Epílogo de *O guarani* e os caminhos do romance de Alencar

Ricardo Souza de Carvalho

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do Epílogo de *O guarani* como uma representação ficcional de um projeto para o romance alencariano, ao considerá-lo uma retomada do idílio *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre. **Palavras-chave:** José de Alencar, *O guarani*, romance brasileiro no século XIX, *Paulo e Virgínia*, Bernardin de Saint-Pierre.

Abstract: *This article interprets the* O guarani*'s Epilogue as a fictional project to José de Alencar's novel, based on Bernardin de Saint-Pierre's* Paul et Virginie. ***Keywords:*** *José de Alencar,* O guarani*, 19th Brazilian novel,* Paulo e Virgínia*, Bernardin de Saint-Pierre.*

Entre 1872 e 1873, José de Alencar, diante de uma carreira consolidada de romancista, escreveu dois textos que procuravam justificá-la: o prefácio "Bênção paterna" ao romance *Sonhos d'ouro*, datado de 23 de julho de 1872, e a autobiografia literária *Como e por que sou romancista*, datada de maio de 1873, mas de publicação póstuma, em 1893. Esses dois escritos passaram a acompanhar a fortuna crítica alencariana a fim de nortear a compreensão de uma trajetória de vinte e um romances de temáticas, espaços e épocas diversos. Por outro lado, devem-se retomar as motivações de sua produção, pois se trata de um momento de contestação da autoridade literária de Alencar. No periódico *Questões do Dia*, de 1871 a 1872, Franklin Távora e José Feliciano de Castilho lançaram críticas demolidoras aos romances *O gaúcho* e *Iracema* – as *Cartas a Cincinato*, em consonância com novas tendências literárias e de pensamento contrárias ao romantismo que começavam a circular entre a chamada geração de 1870. Dessa maneira, "Bênção paterna" e *Como e por que sou romancista* podem ser lidos como respostas às *Cartas a Cincinato*, além de construírem uma coerência e uma explicação do conjunto da obra que não necessariamente presidiram o início da ficção de Alencar.[1]

Do longo prefácio do romance de 1872, logo se ressaltou o trecho em que Alencar descreve as três fases da literatura nacional em função de suas obras publicadas como uma verdadeira profissão de fé do romancista, como seu projeto de representar um vasto painel do Brasil.[2] Voltando às três fases, percebe-se que a ordenação histórica não acompanha a sequência das edições. Assim, a fase "primitiva" ou "aborígine"

1 Antonio Candido, pelo menos em relação a "Bênção paterna", aponta que seja "possível que tais ataques hajam movido Alencar a refletir sobre o sentido da própria obra e tentar uma espécie de teoria justificativa, que não restringisse o seu valor nacional aos livros indianistas" (*Formação da literatura brasileira.* Momentos decisivos, v. 2 (1836-1880). 7. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 325). Já Valéria de Marco é mais incisiva: "A resposta às agressões de Semprônio e Cincinato viria em julho de 1872 neste texto que serve de prefácio a *Sonhos d'ouro*. É um revide irônico e altivo que apresenta uma reflexão orgânica e ampla para fazer calar a crítica apaixonada e assistemática das polêmicas cartas de *Questões do dia*" (*O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 47).

2 Antes de encerrar a *Formação da literatura brasileira*, comentando brevemente o texto de Machado de Assis, "Instinto de nacionalidade", de 1873, Antonio Candido estende o papel de "Bênção paterna" à maturação do próprio processo que vinha estudando: "A essa altura, vencida a etapa do radicalismo nativista, o romantismo exprime afinal claramente, pela pena do seu escritor mais ilustre, o verdadeiro sentido da sua tarefa, que felizmente nunca traíra, mesmo quando a praticara sem consciência nítida. A literatura nacional aparece, então, como expressão da dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana: não como a ilusão estática de um primitivismo artificialmente prolongado" (CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 326).

conta com *Iracema* (1865); o período "histórico", o do "consórcio do povo invasor com a terra americana", é representado por *O guarani* (1857); e a terceira fase, a do país independente ainda em formação, inclui tanto o recente *O tronco do ipê* (1871), quanto *Diva* (1864). Além disso, em tal fase contemporânea opera um contraste não apenas espacial, mas sobretudo cultural: de um lado, os romances "onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro"; e de outro lado, os romances da "luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira",[3] respectivamente, o que a historiografia literária cunharia como *romance regionalista* e *romance urbano*. Tanto a cronologia histórica, quanto a delimitação espacial explicitadas por Alencar nesse prefácio apenas esclareceram ao seu público – e mais ainda aos seus detratores – um sentido não facilmente percebido em obras tão diferentes entre si, mas o que não implicava uma nova organização a partir de então, pois ainda se sucederam quase simultâneos, em 1874, a fase "primitiva" com *Ubirajara* e, em 1875, o "sainete todo brasileiro" com *O sertanejo* e a "importação contínua de ideias e costumes estranhos" com *Senhora*. De todos os modos, um grande projeto já fora delineado, cabendo ao leitor ou ao crítico identificar o lugar deste ou daquele romance.

Quanto a *Como e por que sou romancista*, deixa-se a temática para passar à filiação literária ao se valorizarem os romancistas europeus lidos por Alencar desde a adolescência e que lhe serviram como estímulo e modelo. Entre a variedade de autores, principalmente franceses, vislumbram-se duas linhas de força: o "poema da vida real", tendo como mestre Balzac e seu imenso panorama na *Comédia humana*, e o romance histórico e de aventuras, a partir de Alexandre Dumas, Walter Scott e James Fenimore Cooper.[4] A convivência e a oscilação entre esses dois tipos de romance vigoraram durante a carreira de Alencar, bastando lembrar que em 1862, ao mesmo tempo em que publicava *Lucíola*, lançava os dois primeiros volumes de *As minas de prata*.

Diante do projeto ficcional mais ambicioso em termos da extensão e da variedade de sua matéria representada no século XIX brasileiro, a crítica ora tentou explicar uma suposta unidade, ora os motivos de uma inevitável diversidade. Antonio Candido se valeu da comparação com o exemplo francês para entender que a "saída" pelo tempo e pelo espaço teria compensado as acanhadas sugestões do meio urbano do Rio de Janeiro:

3 ALENCAR, José de. "Bênção paterna." In: *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 29-38.

4 Idem. *Como e por que sou romancista*. In: *O guarani*, tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 47-74.

> Na sociedade francesa, a diferenciação sendo mais acentuada requeria maior especialização no tratamento literário e quase sugeria ao escritor a divisão em assuntos como núcleos de cada romance: vida política, alto comércio, comércio miúdo, bolsa, burocracia, clero, especulação imobiliária, prostituição, vida militar, lavoura, mineração, ferrovias, alcoolismo etc. Nos países pouco desenvolvidos, como o Brasil, esta especialização equivaleria talvez a uma diluição, e Alencar, tencionando seguir o levantamento de Balzac, resolveu o problema pela variação no tempo e no espaço geográfico, não na complexidade do social. O nosso regionalismo nasceu em parte como fruto da dificuldade de desdobrar a sociedade urbana em temário variado para o romancista.[5]

Alfredo Bosi, por sua vez, propõe que "conviria buscar o motivo unitário que rege a sua estrutura, e que, talvez, se possa enunciar como um anseio profundo de evasão no tempo e no espaço animado por um egotismo radical. Traços ambos visceralmente românticos".[6] E o romance urbano entraria como uma contraposição a essa evasão – já assinalada pelo próprio Alencar em "Bênção paterna" – ao criticar a sociedade que cultua o dinheiro:

> Na verdade, era uma crítica emocional que só oferecia uma alternativa: o retorno ao índio, ao bandeirante, e a fuga para as solidões da floresta e do pampa. O romantismo de Alencar é, no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott. O que lhe dá um sentido na história da nossa cultura e ajuda a explicar muitas das suas opções estéticas.[7]

Tanto em função do meio literário brasileiro, quanto do próprio escritor, essas formulações corroboram um amplo espectro de referências literárias, sinalizando daí uma possível razão para sua diversidade de romances. Um Alencar que queria ser ao mesmo tempo Scott e Balzac é quem encontramos em um momento crucial para a formação não só de seu romance, mas também do próprio gênero no Brasil, entre 1856 e 1857, ao travar a polêmica em torno ao poema épico *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e ao lançar em folhetins o romance *O guarani*. **E**mbora não haja nenhuma menção à polêmica de 1856 em *Como e por que sou*

5 CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 107.

6 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 137.

7 Idem, p. 137.

romancista, a crítica tem ressaltado a relevância do episódio para a passagem do cronista dos jornais ao romancista.[8] Se levarmos em conta, desde cedo, a ávida leitura e os projetos malogrados, o Alencar romancista demorou a estrear. Contudo, nas nove cartas publicadas entre 10 de junho e 15 de agosto de 1856 no *Diário do Rio de Janeiro*, o ataque cerrado contra uma malograda epopeia nacional tão aguardada – inclusive pelo imperador d. Pedro II – apontava que a matéria indígena e a colonização portuguesa exigiam um gênero que entre nós ainda se deleitava com os amores dos moços do Rio de Janeiro de Macedo; para a mudança, o Sr. Ig propunha um dos seus ídolos literários: "Estou bem persuadido que se Walter Scottt traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade".[9]

Em meio a outras referências evocadas nas cartas, as quais sinalizam algumas das predileções que Alencar arrolaria em *Como e por que sou romancista*, surge uma história publicada em 1788, mas ainda muito popular no século XIX, *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que provavelmente foi leitura do menino Alencar nos serões em família no volume da Impressão Régia do Rio de Janeiro de 1811:

> […] lembro-me que para nós filhos desta terra não há árvore talvez mais prosaica do que a bananeira, que cresce ordinariamente entre montões de cisco, em qualquer quintal de cidade, e cujo fruto nos desperta a ideia grotesca de um homem apalermado ou de um alarve.
>
> Pois bem, meu amigo, recorde-se de Paulo e Virgínia, e daquelas bananeiras que cresciam perto da choupana, abrindo seus leques verdes às auras da tarde, veja como Bernardim (sic) de Saint-Pierre soube dar poesia a uma coisa que nós consideramos como tão vulgar.[10]

Tudo indica que Alencar se refere – oferecendo até mais poesia do que o original – à passagem: "[…] ao longo do rio e em torno das choupanas, pôs bananeiras que por

8 Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 321-4, e Valéria de Marco. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, op. cit., p. 13-23.

9 MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios.* Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Maria Eunice Moreira e Luis Bueno (Orgs.). Curitiba: Editora da UFPR, 2007, p. xlvii.

10 Idem, p. xxxix.

todo o ano dão cachos compridos e oferecem uma bela sombra".[11] Esse é o lar dos dois jovens que crescem como irmãos na Ilha de França, no Oceano Índico, em contato direto com uma natureza prodigiosa, permanecendo puros e íntegros. Saint-Pierre, na esteira de seu amigo Rousseau, se opõe, em sua terna história, à sociedade que perverteria o homem:

> Vós, europeus, cujo espírito se enche desde a infância de tantas preocupações contrárias à felicidade, não podeis conceber que a natureza possa dar tantas luzes e prazeres. Vossa alma, circunscrita numa pequena esfera de conhecimentos humanos, chega ao termo de suas fruições artificiais; mas a natureza e o coração são inesgotáveis. Paulo e Virgínia não tinham nem relógios, nem calendários, nem livros de cronologia, de história e de filosofia. Os períodos da sua vida se regulavam sobre os da natureza. [...]
>
> [...] Assim cresciam ambos esses filhos da natureza. Nenhum cuidado tinha enrugado seu rosto; nenhuma intemperança tinha corrompido seu sangue; nenhuma paixão desgraçada tinha depravado seu coração; o amor, a inocência e a piedade desenvolviam cada dia a beleza das suas almas em graças inefáveis, nas suas feições, nas suas posturas e nos seus movimentos. Na madrugada da vida tinham toda a fresquidão dela; tais no Jardim do Éden pareceram nossos primeiros pais, quando saindo das mãos de Deus, se viram, se chegaram um do outro, conversaram ao princípio como irmão e irmã. Virgínia, doce, modesta, confiante como Eva; e Paulo, semelhante a Adão, tendo o talhe de um homem, com a simplicidade de um menino.[12]

A prosa poética de Saint-Pierre não teria sido apenas mais um contraexemplo para a epopeia de Gonçalves de Magalhães. Como veremos mais adiante, a fonte de *Paulo e Virgínia* que passava discreta pela aluvião da batalha a favor ou contra *A confederação dos Tamoios* pode ter ressoado com mais força até transbordar em uma enchente. Por enquanto, registremos que a estreia do Alencar romancista se deu no final desse 1856 com *Cinco minutos*, publicado no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro*. A partir das peripécias romanescas dessa curta história, que está longe de anunciar um romancista de fôlego, se entrevê o narrador, "moço elegante" da rua do Ouvidor, em mais de um momento ansiar por um quadro idílico à maneira de *Paulo e Virgínia*:

11 *Quatro novelas em tempos de d. João.* Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves e Luiz Carlos Villalta (Orgs.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 73.

12 Idem, p. 93-4.

> Fazia-me lembrar da vida campestre, dessa existência doce e tranquila que se passa longe das cidades, quase no seio da natureza.
>
> Pensava como seria feliz vivendo com ela em algum canto isolado, onde pudéssemos abrigar o nosso amor em um leito de flores e de relva.
>
> Fazia na imaginação um idílio encantador, e sentia-me tão feliz que não trocaria a minha cabana pelo mais rico palácio da terra.[13]

Sob essa perspectiva, resumiríamos o primeiro romance de Alencar como a história de um rapaz da Corte que apenas encontra a felicidade ao lado de sua amada no retiro da natureza que lembraria um paraíso perdido, o qual, no fim da carta do narrador à prima Carlota, sabemos que se localiza em Minas Gerais. O começo do idílio é o final do romance. Mas Alencar deseja ir mais longe, inclusive recuando no tempo, para garantir esse idílio, e mais uma vez temos um epílogo, só que agora mais distendido, até porque poderia servir de roteiro para o romancista que se confirmava em *O guarani*.

O Epílogo ocupa muito mais páginas que os demais capítulos de *O guarani*, os quais, por sua concisão, nos remetem a sua origem no espaço dedicado ao folhetim que circulou de janeiro a abril de 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*. Talvez as cinco partes do Epílogo discriminadas por espaços maiores correspondam a cinco tiradas do folhetim, e na passagem para o livro no mesmo ano o autor resolveu juntá-las. Mas o que importa notar nesse Epílogo é o refluxo da vertiginosa ação do romance em torno dos dois protagonistas, Peri e Ceci, que pela primeira vez efetivamente se deparam, "essas duas criaturas abandonadas no meio do deserto, sós em face da natureza".[14] O portentoso fim que parecia estar figurado na destruição do solar de d. Antonio de Mariz ainda não era suficiente. Alencar prolonga um pouco mais a história, como se recobrasse o fôlego e suspendesse os recursos folhetinescos que haviam aguçado a curiosidade do leitor. Pouco depois das cartas sobre *A confederação dos Tamoios* e antes dos vários prefácios, pós-escritos e autobiografia, um Epílogo talvez esboce um projeto de romance.

Os leitores e a crítica geralmente se lembram da última parte do Epílogo, a inundação do Paraíba, durante a qual os dois se abrigam no alto de uma palmeira, e, num último

13 ALENCAR, José de. *Cinco minutos. A viuvinha. A pata da gazela. Encarnação.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 42.

14 Idem. *O guarani*, tomo II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 513.

lance de heroísmo, Peri arranca o vegetal do solo para flutuarem sobre as águas: "A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia…// E sumiu-se no horizonte…". As reticências finais por um lado embalaram os devaneios de gerações de leitores, e, por outro, convidaram os intérpretes a sugerir o propósito do autor de oferecer ao romance histórico uma dimensão mítica para a origem da nação brasileira, a partir da possível união do índio e da mulher branca. Nessa direção, são lapidares as observações de Alfredo Bosi no ensaio "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar": "Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda".[15] A seguir, Bosi se aproxima mais do referencial literário que conduz o final de *O guarani*, diferenciando-o do restante do romance: "Na solidão da mata, na canoa que resvala sobre a água lisa do Paraíba, a narrativa se arma sinuosamente para as formas do idílio".[16] Acreditamos que trazer à tona a presença de *Paulo e Virgína* de Bernardin de Saint-Pierre no Epílogo de *O guarani* de Alencar seja fundamental para a análise mais detida do momento anterior à catástrofe final. Araripe Júnior em seu opúsculo dedicado ao conterrâneo cearense em 1882 teria sido o primeiro a sinalizar uma aproximação entre os dois textos: "No epílogo, parece que se concentraram todos os beijos dessa musa sorridente. É, talvez, o único idílio, em língua portuguesa, que rivalize com a bucólica austral de Saint-Pierre […]".[17] Inclusive o sentido em grego da palavra *idílio* como "forma pequena", que por extensão remete a um episódio em um poema que descreva a vida no campo, pode ajudar a entender a singularidade d'O Epílogo ante o restante do romance, que por muito tempo intrigou os intérpretes, começando por Araripe Júnior, que, em nota a essa passagem citada, chegou a recorrer a um episódio pessoal: "O que é para admirar é que José de Alencar dera por acabado o romance com a catástrofe em que desabou a casa de d. Antonio de Mariz. Mas, a pedido de suas irmãs, que liam a obra com o máximo interesse, permitiu escrever esse epílogo […]".[18]

15 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 192.

16 Idem, p. 192.

17 ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Araripe Júnior:* teoria, crítica e história literária. Edição de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p. 61-2.

18 Idem, p. 62. Maria Cecília Boechaet, considerando essa nota de Araripe como "folclore literário", oferece uma interpretação da singularidade do Epílogo de *O guarani*. (*Paraísos artificiais*: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários – FALE/UFMG, 2003, p. 129-48).

Além da situação geral de Paulo e Virgínia na ilha, novos Adão e Eva tropicais, o episódio em que se encontram desorientados no meio da floresta e o desvelo do rapaz para com a moça talvez tenham ecoado na missão de Peri em salvar Cecília:

> [...] Desceram, pois, o outeiro do rio Negro, do lado do norte, e chegaram, depois de ter andado uma hora, à margem de um largo rio que lhes impedia a passagem. [...] O rio, sobre cuja borda se achavam, corre em borbotões, sobre um leito de rochas. O estrondo de suas águas assustou Virgínia: nelas não ousou pôr os pés para passá-las a vau. Paulo carregou então com Virgínia aos ombros e passou carregado deste modo sobre as rochas escorregadiças do rio, apesar do tumulto de suas águas. [...] Chegado que foi Paulo à margem, quis continuar seu caminho carregando com sua irmã, e se lisonjeava de subir assim a montanha das Três Mamas, que via diante de si a meia légua dali; mas logo lhe faltaram as forças e foi obrigado a pô-la em terra e a descansar ao lado dela. Virgínia disse então: "Meu irmão, o dia declina; tu tens ainda forças, e as minhas me faltam; deixa-me aqui e volta só à nossa casa para aquietar nossas mães". "Oh, não!", disse Paulo, "eu não te deixarei. Se a noite nos apanhar nesta selva, eu acenderei lume, derribarei palmeiras, tu comerás o repolho delas e com suas folhas farei uma ajupá para abrigar-te".[19]

O que pode ser mais uma atualização do tema imemorial do herói a proteger a frágil dama dos perigos e sobressaltos, em outros casos, fundamenta um diálogo mais direto entre *Paulo e Virgínia* e o Epílogo de *O guarani*. Em primeiro lugar, ao lado dos heróis, as delicadas Virgínia e Cecília descobrem novos sentimentos que as perturbam, e, por consequência, o mundo harmonioso em que viviam. Aqueles que encaravam apenas como irmãos começam a ser percebidos como homens. Virgínia "à vista de Paulo, ela ia para ele brincando; e depois, de repente, ao chegar-se a ele, um embaraço repentino a fazia parar, uma vermelhidão corava suas faces pálidas, seus olhos não ousavam já fitar-se nos seus"; quando ele a abraçava "se sentia perturbada pelas carícias de seu irmão".[20] Ao se encerrar a primeira parte do Epílogo, Cecília "sentiu pela primeira vez na sua vida que o coração de Peri palpitava sobre o seu seio"; e quando "os seus olhos encontravam os de Peri, os longos cílios desciam ocultando um momento o seu olhar doce e triste".[21]

19 Op. cit., p. 81.
20 Idem, p. 96.
21 ALENCAR, José de. *O guarani*, tomo II. Op. cit., p. 512.

Nas três partes seguintes, antes da inundação, o narrador se detém em Cecília, tentando adentrar em seu pensamento ao ensaiar um discurso indireto livre. Enquanto Peri prossegue inabalável no caráter quase mecânico de suas ações desde o início do romance, Cecília, embora rapidamente, se transforma da ingênua menina alvo dos desejos de alguns personagens na mulher que se questiona, se mostra imperiosa, decidida, antecipando o gosto de Alencar em explorar os incomuns "perfis de mulher". Pelo menos nesse Epílogo, Cecília é a irmã mais velha de Lúcia e de Aurélia Camargo.

Na segunda parte do Epílogo, ao fazer um retrospecto da sua vida, Cecília constata que algo que ela ainda não sabia definir mudou em sua vida a partir da destruição de seu lar e da perda de seus pais:

> Cecília repassava na memória toda a sua vida inocente e tranquila, cujo fio dourado tinha-se rompido de uma maneira tão cruel; mas era sobretudo o último ano dessa existência, desde o dia do aparecimento imprevisto de Peri, que se desenhava na sua imaginação.
>
> Por que interrogava ela assim os dias que tinha vivido no remanso da felicidade? Por que o seu espírito voltava ao passado, e procurava ligar todos esses fatos a que na descuidosa ingenuidade dos primeiros anos dera tão pouco apreço?
>
> Ela mesma não saberia explicar as emoções que sentia; sua alma inocente e ignorante tinha-se iluminado com uma súbita revelação; novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento.
>
> Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbram com a claridade depois de um sono profundo; não se reconhecia na imagem do que fora outrora, na menina isenta e travessa.
>
> Toda a sua vida estava mudada; a desgraça tinha operado essa revolução repentina, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher.[22]

22 Idem, p. 513-4.

Mais adiante, em uma atitude mais ousada, Cecília vela o sono de Peri, e os pressentimentos iniciais se tornam mais claros:

> Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem, moldado pela natureza.
>
> Como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo? Como seus olhos tinham passado sem ver sobre essas feições talhadas com tanta energia? É que a revelação física que acabava de iluminar o seu olhar, não era senão o resultado dessa outra revelação moral que esclarecera o seu espírito; dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma.
>
> Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado, aparecia-lhe de repente como um herói; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o.[23]

A partir dessa mudança de percepção de Cecília na passagem do mundo civilizado, representado pelo solar de d. Antonio, para a natureza, o narrador segue em suas considerações; não se trata mais do pensamento da moça, mas do Alencar político e escritor do século XIX:

> Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição de seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor.
>
> No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e d. Antonio fosse um amigo, era apenas um escravo.
>
> Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.[24]

23 Idem, p. 516.
24 Idem, p. 516-7.

Esse trecho coloca em suspenso a afirmativa de que a História foi abolida do Epílogo. Aqui não se fala mais do Peri personagem idealizado, mas do que o autor acredita ser a posição do índio na constituição da nação brasileira: ele *precisa* da natureza, do seu meio natural, para ser visto, valorizado; na sociedade apenas poderia ser um escravo. Mas todos sabiam que isso não fora possível. Dez anos depois, segundo Alencar em seu livro *Ao imperador: novas cartas de Erasmo*, a impossibilidade da escravidão do indígena teria forçado o tráfico do escravo africano:

> Se a raça americana suportasse a escravidão, o tráfico não passara de acidente, e efêmero. Mas, por uma lei misteriosa, essa grande família humana estava fatalmente condenada a desaparecer da face da terra, e não havia para encher esse vácuo senão a raça africana. Ao continente selvagem, o homem selvagem. Se este veio embrutecido pela barbaria, em compensação trouxe a energia para lutar com uma natureza gigante.[25]

Então, retornemos ao "continente selvagem", à "natureza gigante", do Epílogo de *O guarani*. Peri naturalmente se apresenta como escravo de Cecília – reminiscência do período em que ficou entre os Mariz – mas logo a donzela corrige para irmão, já que o nome de amado também não é permitido. Novamente, saímos dos terrenos da História e ingressamos no idílio.

Passando à terceira parte do Epílogo, ao deixar por um instante Cecília sozinha, o narrador se permite esclarecer o que ela sentia por Peri:

> Cecília amava; a gentil e inocente menina procurava iludir-se a si mesma, atribuindo o sentimento que enchia sua alma a uma afeição fraternal, e ocultando, sob o doce nome de irmão, um outro mais doce que titilava nos seus lábios, mas que seus lábios não ousavam pronunciar.
>
> Mesmo só, de vez em quando um pensamento que passava no seu espírito, incendia-lhe as faces de rubor, fazia palpitar-lhe o seio e pender molemente a cabeça, como a haste da planta delicada quando o calor do sol fecunda a florescência.
>
> Em que pensava ela, com os olhos fitos no íris, que o seu hálito bafejava, com as pálpebras meio cerradas e o corpo reclinado sobre os joelhos?

25 ALENCAR, José de. *Cartas a favor da escravidão*. Organização de Tamis Parron. São Paulo: Hedra, 2008, p. 69.

> Pensava no passado que não voltaria; no presente que devia escoar-se rapidamente; e no futuro que aparecia vago, incerto e confuso.[26]

Se avançarmos um pouco mais na proximidade entre os pensamentos de Cecília e os do narrador, essa última frase também caberia a um Alencar que iniciava a concepção do seu romance e da história brasileira, ainda não tão nítida como no prefácio "Bênção paterna". De um lado, um passado "que não voltaria mais", propício às lendas e aos romances históricos; de outro, um presente "que devia escoar-se rapidamente" e um futuro "que aparecia vago, incerto e confuso" nos romances contemporâneos do campo e da cidade.

Apesar do idílio, tanto a ilha de *Paulo e Virgínia*, quanto a "natureza gigante" d'O Epílogo não são mundos autônomos, pois estão submetidos às suas respectivas metrópoles, França e Portugal. Justamente nos momentos mais tensos – pelo menos para a leitura que aqui pretendemos – de ambas as narrativas, esses espaços da civilização e do poder ameaçam romper a harmonia do idílio: de um lado, Virgínia vê-se forçada a ir para Paris sob os cuidados de uma tia de sua mãe, a fim de receber "uma boa educação, um partido na Corte e a doação de todos os seus bens";[27] de outro, Cecília deve chegar a salvo ao Rio de Janeiro, cidade que "tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior" como consta no primeiro capítulo do romance.[28]

Paulo não se conforma com a partida de Virgínia, porém toma consciência de que uma distância maior os separa, como lhe conta sua mãe: "Por que, filho meu, te alimentas com falsas esperanças, que tornam ainda mais amargas as privações? É tempo que eu te descubra o segredo da tua vida e da minha. A jovem senhora de La Tour pertence por parte de sua mãe a uma parenta rica e de grande nobreza. Quanto a ti, tu não és senão o filho de uma pobre camponesa, e o pior é que tu és bastardo".[29] Mesmo assim, ele faz um último e vão apelo a Virgínia: "[...] em França, onde tu vais buscar fortuna e grandeza, eu te servirei como teu escravo".[30] Virgínia não se deixaria encantar por essa fortuna e grandeza, por uma sociedade requintada, percebendo que seu verdadeiro lar está na ilha com sua família e com Paulo. Passados três anos

26 ALENCAR, José de. *O guarani,* tomo II. Op. cit., p. 522-3.

27 Op. cit., p. 100.

28 ALENCAR, José de. *O guarani,* tomo I. Op. cit., p. 82.

29 Op. cit., p. 104.

30 Idem, p. 106.

e meio na França, deserdada pela tia, a moça retorna, mas morre em um naufrágio. Um Paulo desolado falece logo depois. O fim trágico dos protagonistas ratifica a oposição que a história de Bernardin de Saint-Pierre estabelece entre as virtudes da natureza diante da corrupção da Europa dita civilizada.

Embora Cecília não queira abandonar Peri, este lhe lembra o que o narrador já mencionara a respeito da diferente posição ocupada por ele na natureza e na cidade: "Tu és boa; mas todas as que têm a tua cor não têm o teu coração. Lá o selvagem seria um escravo dos escravos; e quem nasceu o primeiro pode ser teu escravo; mas é senhor dos campos, e manda aos mais fortes".[31] Cecília concorda, fazendo eco ao juízo do narrador e à fala de Peri, selando o não lugar do índio na cidade do homem branco: "Qual não seria pois a consequência dessa outra transição, muito mais brusca? Numa cidade, no meio da civilização, o que seria um selvagem, senão um cativo, tratado por todos com desprezo?".[32]

Chegamos à quarta parte do Epílogo de *O guarani*, e é nesse ponto que as similaridades com *Paulo e Virgínia* tomam rumos diferentes. Mais uma vez, Araripe Júnior lançara um sugestivo contraste, sem desenvolvê-lo, ao considerar Cecília "mais petulante que a Virginia de Saint-Pierre, pudica simplesmente, como Eva, antes do pecado".[33] A personagem brasileira, em ato mais corajoso e arriscado do que a palmeira arrancada por Peri, resolve ficar ao lado do índio no "meio das florestas". Como ápice dos instantes anteriores que focalizaram a reflexão da moça, o narrador explica as razões dela que aqui entendemos como suas próprias justificativas em relação ao seu romance:

> Não foi sem algum esforço que ela conseguiu dominar os primeiros temores que a assaltaram, quando encarou em face essa existência longe da sociedade, na solidão, no isolamento.
>
> Mas qual era o laço que a prendia ao mundo civilizado? Não era ela quase uma filha desses campos, criada com o seu ar puro e livre, com as suas águas cristalinas?
>
> A cidade lhe aparecia apenas como uma recordação da primeira infância, como um sonho do berço; deixara o Rio de Janeiro aos cinco anos, e nunca mais ali voltara.

31 ALENCAR, José de. *O guarani,* tomo II. Op. cit., p. 524.

32 Idem, p. 524.

33 ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Araripe Júnior:* teoria, crítica e história literária. Op. cit., p. 61.

> O campo, esse tinha para ela outras recordações ainda vivas e palpitantes; a flor da sua mocidade tinha sido bafejada por essas auras; o botão desatara aos raios desse sol esplêndido.
>
> […]
>
> Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas da natureza do que às festas e às galas da arte e da civilização.
>
> Decidiu ficar.[34]

Não importa tanto se Peri chegaria a cumprir a promessa feita a d. Antonio de Mariz de levar Cecília, se os dois sucumbiriam na inundação (mortos como Paulo e Virgínia), ou se viveriam juntos na floresta. A decisão de Cecília em ficar seria o centro de força do Epílogo de *O guarani*, mais metafórico do que episódico. Passemos à definição de literatura nacional no prefácio "Bênção paterna", "que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, que aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço".[35] Essa caracterização já teria sido insinuada no processo de transformação de Cecília: essa filha de Portugal, que se parece com o pai – "lembrava o caráter de d. Antonio de Mariz", "ia cumprir com a mesma força de vontade e coragem que herdara de seu pai" – se reconhece, antes de tudo, como "filha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!…".[36] Mas a definição de literatura brasileira em "Bênção paterna" não está completa, faltando ainda o trecho: "e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização". Como vimos no começo, essa importação estrangeira estaria na base dos romances urbanos de Alencar. E o dilema de Cecília no Epílogo, entre ir para a cidade ou ficar na natureza, é iluminador na medida em que indica as intuições de um Alencar que somente mais tarde se tornariam mais nítidas. A cidade para onde a moça deveria ser levada, mais do que o acanhado centro urbano que era o Rio de Janeiro no século XVII, apresenta dimensões vagas e pode ser a Corte do século XIX retratada nas peças e romances

34 Idem, p. 529-30.

35 ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: *Sonhos d'ouro*, op. cit., p. 34.

36 Idem, p. 531.

alencarianos. Cecília não se lembra mais dessa cidade, e realmente não precisa, pois Alencar sabe muito bem de qual se trata. O narrador apenas insinua o possível destino de Cecília na cidade ao contrapor a "virgem brasileira" à "menina cortesã". Os costumes estrangeiros – entendam-se aqueles que não fazem parte da origem lusitana adaptada às condições americanas – corromperiam a virgindade da nação. O modelo do confronto entre a Europa corrupta e a natureza redentora de *Paulo e Virgínia* ganha contornos mais específicos no Epílogo de *O guarani*, ao englobar uma concepção de romance e de história para o Brasil.

Apesar da resolução de Cecília em ficar, a hesitação voltaria constantemente na obra de Alencar. Tanto que a "virgem brasileira" vai até a cidade experimentar ser a "menina cortesã". Cinco anos depois de *O guarani*, Alencar voltaria ao romance de forma contundente com *Lucíola*, ao abordar a degradação feminina no espaço urbano por meio da prostituição. Tendo escrito nesse intervalo o pequeno romance *A viuvinha* e se dedicado ao teatro, estamos longe de vislumbrar o painel proposto em "Bênção paterna". Mas o projeto já havia sido esboçado no Epílogo de *O guarani* e se desdobraria em *Lucíola*. E mais uma vez a sombra das bananeiras de *Paulo e Virgínia* comparece.

O bacharel Paulo desconcerta-se diante das "rápidas transições" de Lúcia, "que transfigurava de repente a cortesã depravada na menina ingênua, ou na amante apaixonada!".[37] Aos poucos, o enigma começa a ser desfeito quando ela se dispõe a lhe contar "as impressões de sua infância passada no campo entre as árvores e à borda do mar; seu espírito adejava com prazer sobre essas reminiscências embalsamadas com os agrestes perfumes da mata, e por vezes a poesia da natureza fluía no seu ingênuo entusiasmo".[38] Até que essa outra face de Lúcia se encontra com um romance que a atinge profundamente:

> O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de *Bernardin de Saint-Pierre*, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de *Paulo* que ela ao entregar-me o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe [...]

37 ALENCAR, José de. *Lucíola. Diva.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 79-80.
38 Idem, p. 132.

> De repente a voz desatou num suspiro:
>
> – Ah! meu tempo de menina!
>
> Voltei-me para ela; as lágrimas caíam-lhe em bagas; quis atraí-la, fugiu, arrebatando-me o livro das mãos.[39]

P_aulo e Virgínia_, referência literária nas cartas sobre _A confederação dos Tamoios_ e no Epílogo de _O guarani_, se torna em _Lucíola_ um espelho em que a personagem se vê. Lúcia emociona-se não apenas ao reconhecer sua infância campestre no idílio de Saint-Pierre, mas talvez porque se desse conta da impossibilidade de vivê-lo novamente. O episódio parece indicar que a leitura foi interrompida e Lúcia não quis saber o destino dos jovens. Mas sua própria trajetória no romance acompanha o mundo que se desagrega em _Paulo e Virgínia_: mesmo abandonando a prostituição e a agitação da Corte, ao lado de seu Paulo, ela sucumbe. Na cidade, assim como Peri seria escravo, à menina pobre caberia o papel de prostituta.

Ante o caso da "desistência" de Lúcia, reforça-se a firme resolução de Cecília, essa sim legítima representante da nação brasileira, que subverte o modelo literário de _Paulo e Virgínia_ do qual foi aproximada. Não devemos esquecer, porém, que ela chegou a hesitar entre ir para a cidade ou permanecer na natureza, o que encaminhou as oscilações de Alencar em tempos e espaços diferentes em seus romances. Se a exaltação do estado natural e a aversão pelo progresso bebido nos avatares do romantismo puderam conformar o projeto alencariano, a hipótese de Candido de uma expansão espaço-temporal do romance para escapar das limitações de uma vida urbana que copia em escala menor a Europa continua a instigar. Basta lembrar que na mesma _Lucíola_, logo no primeiro capítulo, Paulo, recém-chegado da província, em meio à festa da Glória admira-se com a variedade de pessoas que desfilam a sua frente:

> Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta e pelo algodão, mis-

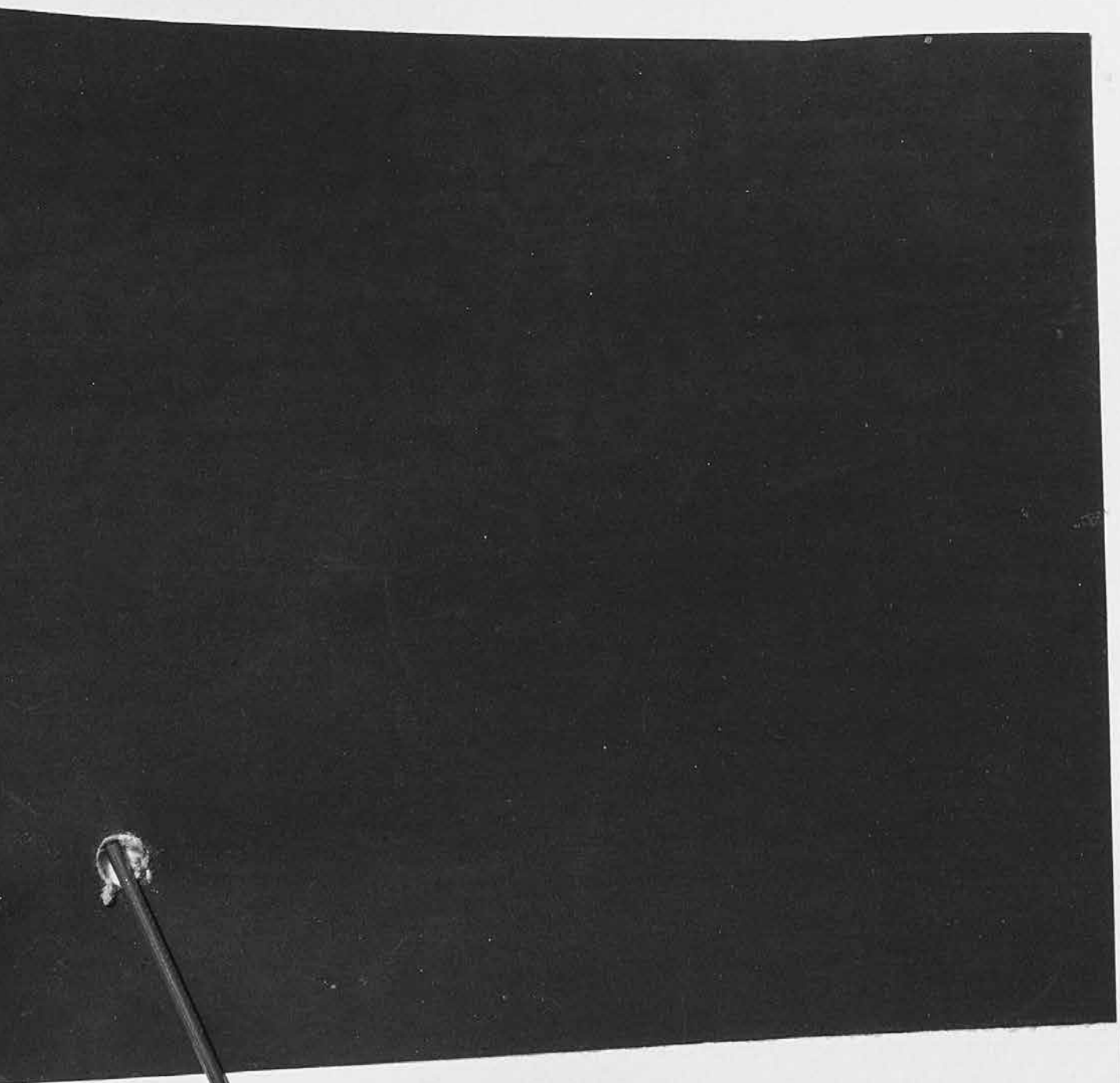
39 Idem, p. 147.

> turando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.
>
> É uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de esperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira.[40]

Contudo, essa promessa de romances que não se cumpriram foi o máximo a que Alencar se permitiu na cidade. Decidiu ficar no seu Brasil como Cecília.

Ricardo Souza de Carvalho é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autor de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34, 2011), bem como de artigos sobre a literatura brasileira de fins do século XIX e a poesia brasileira do século XX.

40 ALENCAR, José de. *Lucíola. Diva.*

4 • POEMAS

OS POEMAS HUMORÍSTICOS DE PIETRO DE CASTELLAMARE[1]

1 Reproduzidos conforme a terceira parte da primeira edição de [SERRA, Joaquim.] *Versos* de Pietro de Castellamare. S. Luiz do Maranhão: Typ. de B. de Mattos, 1868, p. 99-153. A ortografia foi atualizada.

Meio romance

(1866)

Está cumprido o teu agouro,
Faltei à palavra dada!
Eis-me às voltas co'um namoro…
Não me faltava mais nada!

Eu, que vim tão escoteiro,
Com diminuta bagagem;
De pedra e cal resolvido
A apressar a romagem
E não ser acometido,
Ou de amor sério ou ligeiro,
Neste Rio de Janeiro!

Transtornou-me o que eu queria
Por diabólica emboscada…
Mas que moça! que tesouro!
Creio até haver magia
Naquele cabelo de ouro,
Naquela tez desmaiada!
Eis-me às voltas co'um namoro…
Não me faltava mais nada!

Eu, o estoico assim caído
Em completa pasmaceira!
Fui na tarrafa colhido,
Fui na gaiola metido
Pela seguinte maneira:

Tinha deixado o meu voto
No júri da Exposição,
Vinha andando o meu caminho
Quando me esbarram, e então noto,

Que caminhava vizinho
De umas rendas e um balão!

Mas, por mal de meus pecados,
A minha formosa caça
Vinha com um par de embrechados,
Que serviam de couraça
Ao airoso bergantim,
Que singrava ao pé de mim!

– Pai e mãe – disse eu comigo,
E zanguei-me com a família,
Pois é coisa de quizila,
Mesmo tem algum perigo,
Encontrar, sem mais nem menos,
Com Cérberos, uma Vênus!

A moçoila ia na frente,
Os dois velhos mais atrás,
Eu, que estava no *passeio*,
Malgrado da rua o asseio,
Fui me pôr incontinente,
Mesmo lá da rua em meio,
Pois sou galante rapaz!

Posto ao largo, de franquia
Dei de olhos para a esguelha,
Pus com graça e cortesia
Sobre a menina a luneta;
Cada vidro era uma seta
Vibrada com galhardia…
Pai e mãe: gentinha insossa,
Mostrava, pobre parelha,
Muitos ciúmes da moça!

Ela, que olhos formosos!
Azuis, langues e quebrados…
Cabelos louros, sedosos,
Fulgentes e cacheados.
Da boca meiga e divina
O vivo coral desmaia
Do coral a rubra cor!
E na face peregrina,
Branca e fina, de cambraia,
Brilha do lírio o palor…

Isto é retrato?… duvido!
Ninguém o pode pintar;
Mesmo ao Pacheco eu convido
Para o vir fotografar!
Ele, o sol e os reagentes
Ficam tolos e silentes!

Que talhe esbelto!… que graça!
Que donaire no andar!
É uma deusa que passa,
É silfo cortando o ar!
Traja singelo vestido,
Sem efeitos deslumbrantes,
Sem uma joia, uma flor;
Se ela é jardim florido,
Cofre rico de diamantes,
Per'la de imenso valor!

É estrangeira; a beleza
Mostra um tipo que fascina.
É uma gentil inglesa
A delicada menina!
Que frescura! Só quinze anos,
Nem mais um, aposto e juro,
A mocinha ali está!

Nunca a rua dos Ciganos
Viu um homem em mais apuro,
E mulher mais singular!

Curvo a cabeça contrito
Ante a rainha dos mares!
E, apesar dos pesares,
Dou um *bravo* a Albion!
Isto sim, é bem bonito,
Cáspite, que isto é bem bom!

Segui o grupo. A inglesinha
Me levava atrás de si,
Era inútil força minha,
Eu ia a reboque ali…
– Hei de saber onde mora,
Acompanhando-a com jeito,
Até junto do seu lar! –
E o coração no meu peito,
Abrasado sem demora,
Começou a palpitar!

Já na praça do Rocio
Eu ia pousando o pé,
Quando escuto um forte *psiu*,
E a voz do amigo José,
Que saltou como uma bomba
De dentro da maxambomba!

Fiz que não via e prossigo
C'o ouvido de mercador;
Mas qu'inimigo é um amigo
Quando se faz maçador!
Debalde apressei o passo,
A não perder do encalço
Aqueles que adiante vão;

Ele tem pernas maiores,
E malgrado os meus suores,
Fui enfim colhido à mão!

Fala-me o homem com pausa,
Eu lhe digo estar com pressa,
Mais ele zomba da causa
E se demora… que horror!
Nisto passa uma caleça,
Pai e filha – o meu amor –
Entram… e tudo é consumado!
Não sei mesmo como o conte,
Fiquei de bronze esticado,
Como uma estátua defronte
Da estátua do Imperador!

O que queria comigo
O meu importuno amigo,
Que veio atrasar-me assim?
Banalidade somente,
Palestras de impertinente
Sem ter princípio nem fim!

– Não te vejo há quinze dias!
– Que calor esta semana!
– Não sabes? chegou o Juca,
– E mais a formosa mana!
– Ontem estive com suas tias
– De passeio na Tijuca!
– Já viste a *Filha do ar*?
– Tem gostado do Alcazar?

– Não há Aimée como aquela!
– É pura essência de fogo!
– A Lovato como é bela,
– Como nos torna pateta!

– O cancã é o Deus do século,
– E o Offenbach o seu profeta!

– Emudeceste num instante?!
– Fala eu só! Anda daí…
Deu-me o braço, e para adiante
Com o companheiro segui.

Passei um dia horroroso,
E a noite muito pior!
Sem ter na cama repouso,
Só em vigília de amor!

Outro dia foi passado,
Mais um outro esperdiçado
Sem uma nova indiscreta,
Nem mesmo ligeiro aceno
Filho do acaso sequer!
Corpo e alma de poeta
Pus em busca da mirage[m];
Procurador de Bocage,
Cobra que perdeu o veneno,
Não fica mais irrequieta
Do que eu por tal mulher!

Pensando nas graças suas,
Ontem perdi-me nas ruas…
Fatalidade ou talvez
Providência benfazeja
Fez-me entrar co'uns passeantes
Na casa, que chamam igreja
Do culto dos protestantes,
No templo do povo inglês!

Entrei à toa no templo
E os assistentes contemplo:

Céus! Que vejo um pouco além!
É ela… a formosa fada!…
Me aproximo da bancada,
Tomo um assento também.
Vou aturar grande esfrega
Aqui sentado no banco…
Mas, que importa? ela me enxerga,
E eu vejo seu rosto branco!
Defronte de mim, nas mesas,
Estão uns livros de rezas,
Conforme o uso bretão…
Nos livros santos não toco,
E prendo os olhos num foco
De celeste irradiação!

É ela! Que vale o resto?
Que importa quanto a rodeia?
O órgão que cadenceia
Um salmo chato e indigesto?
Que importam velhos e velhas,
Caras rubras e vermelhas,
Que têm na Bíblia a atenção?
Que importam as vozes do padre,
E que esse rito não quadre
Com o meu uso e devoção?

Ela ali está, e isso basta!
É ela a minha Madona…
Onde mais bela e mais casta,
Onde candura maior?
Foi o céu que aqui mandou-me!
Encontrei-a finalmente!
Ela é divino presente,
Que eu recebo do Senhor!

Faço modos de ser visto
Pela angélica devota;
Ela não vê-me, eu insisto,
Nada, nada… não me nota!
Se no meu banco eu me mexo,
Um vizinho solta o queixo,
Abre a boca e fica a olhar…
Tusso, escarro, os pés arrasto,
Os livros da mesa afasto,
Que rumor no meu lugar!

Consigo apenas maus gestos
Dos que se acham a meu lado;
Mas dela os olhos modestos
Não deixam o livro dourado!
Quanta atenção na leitura,
Que oração santa e pura
Não murmuram os lábios seus?!
Nada a distrai neste mundo.
É um colóquio profundo
Entre a virgem e entre Deus!

Do nosso é diverso em tudo
O templo do povo inglês;
Quem aqui entra é sisudo
Da cabeça até os pés…
As moças, – que já são sérias –,
Ficam mais sérias e graves;
Não dizem os moços pilhérias,
Não se faz a menor bulha,
Não se conta uma só pulha…
Ai, quanto destoa isto
Daquilo que nós fazemos
No templo de nosso Cristo!

Lá a coisa é bem diversa:
Mesmo ao compasso da missa,
A moçoila que enfeitiça
Pisca um olho em amor imersa…
E até palavras bonitas
Bem à vontade são ditas,
Num cantinho, muito a sós…
O sussurro é permitido,
Das risadas o ruído
Encobre do padre a voz!

Mas não creiam que eu aprovo
A seriedade daqui…
Ao contrário: o rito novo
Traz embaraços a mi…
Se não fosse o tal costume,
Daqueles olhos o lume
Me haviam de iluminar,
Ao passo que estou no escuro,
Enquanto maçado aturo
Este spleenico rezar!

Enfim, está tudo silente.
Órgão, padre, toda a gente
Deram com o *basta* e o *amen*;
Eu, que tomo a dianteira,
Vou da porta na soleira
Esperá-la… ei-la que vem!

Viu-me afinal! Leve tinta
Pôs-lhe o rostinho vermelho…
Aturdido, sem que o sinta,
Quase que dobro o joelho!
Os pais, que a vinham seguindo,
Com a bela se foram indo
Até junto de um *coupé*;

Ela, ao entrar na carruagem,
Deixou ver, sob a roupagem,
Um pé… que mimoso pé!

O carro partiu. Num tílburi
Eu me atirei açodado:
– Siga este carro depressa,
Disse ao cocheiro espantado,
Hei de saber onde mora
A fada que me enamora,
Desta vez hei de saber! –
Corriam ambos os carros,
Amassando os mesmos barros,
Ambos no mesmo correr!

Andamos por Seca e Meca,
Paramos juntos… – Eureka!
Sei quanto basta… é aqui! –
Já vejo o leitor que assoma,
– Onde tal casa? – pergunta:
"Quem tem boca vai a Roma;
"Eu só trabalho para mi…"

O Alcazar

(1866)

De tudo quanto o Rio de Janeiro
Em si hoje contém,
Aquilo de que ele mais se ufana,
E que conta em primeiro,
É o teatro ou harém
Da rua hoje chamada – Uruguaiana –

Eu aplaudo e festejo
Esse famoso e fúlgido lugar!
Não ouço, cheiro, provo, apalpo e vejo
Cousa como o Alcazar!
Entendo que esta corte é grande corte,
Que ela sabe o que faz!
Por ser filho do mato,
Campônio lá do norte
Não é que hei de fazer o desacato
De desdenhar daquilo!
Eu sou disso incapaz,
Fique o Rio tranquilo!
Embora eu seja um rude montanhês,
Sei o adágio e… na corte sou cortês.

Muita gente daqui e não da roça,
Gente da casca grossa,
Julga ser precipício o Alcazar…
E foge do perigo,
Dizendo lá consigo:
"Cheira muito a festim de Baltazar!"

Que gente lorpa é essa!
Moralistas, que pregam contra o bom!…
Trazem oca a cabeça,
E o gosto perdido do bom-tom!

Abaixo a velha usança,
E os costumes do tempo do rei velho!
À mocidade sirva hoje de espelho
A França… e viva a França!
Ela é a mãe da música e da dança,
Que hoje nos esquenta,
Dança feita com molho de pimenta!

A pimenta! a pimenta! a grande planta,
O adubo predileto
Do momento atual!
Ele hoje suplanta o mel do Himeto
E o ático sal,
E tudo quanto a musa antiga canta!

É soberbo o teatro alcazarino!
Tudo ali é divino,
Libreto, partitura e execução!
Quem canta quebra a voz com tal meiguice…
Quem fala emprega tanta faceirice…
Quem dança nunca pousa o pé no chão!

Que dúbias reticências…
Que temerários moldes de vestido!
Que doces imprudências
Do filó, que pretexta estar cobrindo
Muito segredo lindo,
Muito mistério ali mal escondido!…

Foi enfim banida a roda
Das moças na vestimenta!
Já posso saudar a moda,
Uma vez, vinte, cinquenta!
Fui do partido do bardo,
Do bom Guimarães Bernardo,

Inimigo do balão…
Hoje findam-se as chacotas,
Pois as presilhas são rotas
E jaz o traste no chão!

Com o teatro alcazarino
Veio o novo figurino,
Anda o corpo quase nu…
Olhem a diva fascinante!
Que talhe tão elegante,
Flexível como o bambu!

Sente-se a carne que pula
Nas lindas formas, redondas
Dos torneados quadris…
Como serpeia e ondula,
Em magas, revoltas ondas
Seus encantos feminis!

Bravo! isto é excelente!
É painel que alimenta a paixão minha!
Eu amo o belo às claras, bem patente…
Fora a folha de vinha!

Meti de fato a cabeça
No tal teatro francês!
Não perco nem uma peça,
Vou trinta vezes por mês!

Mas, o que eu mais aprecio,
É o *soirée* particular:
Foge do templo o povo que é gentio,
Vão famílias honestas ao Alcazar!

Pensarão que há nova obra,
Novidades pela cena?

Qual! A folia redobra,
Diga *Orfeu* e a *Bela Helena*…

Só não ‘stão nas galerias,
Nem tão pouco assentadas nas cadeiras
Umas *camélias*, que ali fazem feiras,
E andam em correrias!

No *cancã* não há mudança,
Sempre a grande barulhada…
Até mesmo a louca dança
Aferventa-se endiabrada!

Sabem as damas do cenário,
Que estão ali os maridos,
E desses mais de um é vário
No amor que é propriedade da mulher.
Querendo vê-los perdidos,
E as esposas mordidas do ciúme,
Fazem mais do que é costume,
A perna sobe e sobe o quanto der…
Não há vexame ali nem cerimônia,
Lembram Nínive, lembram Babilônia!

Se a tenra menina loura
Morde os beiços, fazendo-se vermelha,
A moça casada estoura,
Pois traz a pulga na orelha…

Quanto marido não chucha,
Ao compasso da cachucha,
Um tremendo beliscão!
Em paga da fioritura,
Da cantante brilhatura,
Quanta praga e maldição!

É sublime, é divino
Este Alcazar de tão egrégia fama!
O meu estro mofino
Quisera bem traçar-lhe um epigrama,
Mas, vendo que incomoda,
Os que sabem prezar
O teatro da moda,
Contém-se a pobre musa camponesa,
E repete com os mais: Viva o Alcazar!

Ao acaso

(1866)

No wagon de Ave-Maria
Eu vinha de Andaraí,
Era pouca a companhia
Que estava comigo ali;
No banco que eu escolhera
Feia velha se metera
E dormitava por fim;
Mais um velho e um pequeno,
E uni lindo rosto moreno
Sentados fronteiro a mim.

Eu passara o dia inteiro
Fazendo visita séria,
Em casa de um conselheiro,
Que não disse uma pilhéria;
Conversamos sobre a guerra,
E a política da terra,
A morte de Don Miguel,
E muitas cousas diversas
Bem suculentas conversas
Mas sem ressaibos de mel…

Me achava mui sequioso
De ouvir um conto amoroso,
Depois da prosa ruim,
Estava mesmo sitibundo,
Com tanto artigo de fundo
Sem sombras de folhetim…

Meus vizinhos… gente estulta!

Só a vizinha defronte…
Palavra! a moça faculta
Ideias de Anacreonte!

Enquanto, pois, a meu lado
Cochila a velha dormente,
Tenho o plano concertado,
E dou combate na frente…
Vem com a moça o capadócio,
Que talvez seja parente,
E que pô-se dela ao pé…
É arriscado o brinquedo,
Mas, apesar do torpedo,
Eu me arrisco na maré…

Não gosto da macieza
Que tem o ferro-carril,
Prefiro toda a aspereza
De um mac-adam tosco e vil.
Vai a gôndola aos solavancos,
Esbarram-se ambos os bancos,
Uns sobre outros lá vão…
Não há firmeza no centro,
Todos andam lá por dentro
Em contínuo trambulhão!

Ajuda bem o cocheiro
As aventuras de amor:
No colo de um companheiro
Vem a vizinha se pôr…
Esta murmura uma frase,
Com ligeiro acanhamento,
Estreia o conhecimento,
E vai a cousa a melhor…

Eu, porém, que sou teimoso,

No meu intento prossigo,
Pois o rostinho formoso
Parece bulir comigo…

Espicho um pé… O velhote
Está remexendo um pacote;
Bem! Por certo não me vê…
Tenho esperança que a bela
Seja sensível, pois ela
Olha-me há muito… por quê?

Eu creio ser verdadeiro
O prolóquio que proclama,
Que a mulher que nos inflama
Sabe do efeito que faz
Um quarto de hora primeiro
Do que o homem apaixonado…
Tal quarto de hora é chamado:
O quarto de Satanás!

É por isso que, ora um momo,
Ora uma doce visagem,
Mais me afervora a coragem
De ter o vedado pomo
Espicho o pé… Ouço o berro,
Que toda a estrada de ferro
Ouviria como eu ouvi…
Recolho o pé sem abalo,
Qu'eu tinha pisado um calo
Do meu velho vis-à-vis!

Este retorce-se todo
E diz à moça zangado:
– Não estás com o pé sossegado!
Por que pisaste-me assim?
A dama não se desculpa,

Como seu toma o pecado
E pede perdão da culpa,
Olhando a furto para mim!…

E esta! A cousa caminha!
Que formidável vizinha!
Que caridade cristã!
Não deixo a aventura em meio,
Afugente-se o receio,
Marchemos com pés de lã…

Espicho o pé, mas agora
Por outro lado bordejo…
Céus, o que sinto! o que vejo?
Vem seu pé de encontro ao meu!
Meia viagem é que eu faço,
Porque me ajuda a menina,
Já sinto a escassa botina
Sobre o meu pé, que gemeu…

O velho espirra… pudera!
Foi-lhe a mostarda ao nariz…
Eu digo – *dominus tecum* –,
Ele *obrigado* me diz…

Parou o trem; eu me apeio,
Fico junto à portinhola,
Dou a mão ao mariola,
E dou à moça… bom meio!
Ela, travessa e alerta,
A minha mão toma e aperta
Na sua abrasada mão!…
Naquele apertar de dedos
Haviam tantos segredos,
Qu'eu não me explico mais, não!…

– Eu moro em Santa Tereza,
Estou às tardes, com certeza,
Em casa, e minha mulher;
Lá, ou no meu armarinho,
Onde me encontra sozinho,
Se nos honrar, dá prazer! –

Marido! pois é marido!
Eu murmurei influído,
Pode comigo contar!…
Hei-de fazer a visita
Quando a costela esquisita
For no armarinho folgar…

Fogo de palha

(1866)

Perdão, eu volto contrito!
Fiquei curado, estou são…
Volto a ti, ao antigo rito,
Já não me iludo mais, não!

Da fama no cocuruto
Ela andava, era da moda!
Fui… paguei o meu tributo,
Também fiz-lhe a minha roda!

Que queres? Ela na rua
Era um anjo de Satã!
E no Alcazar, quase nua,
Era o gênio do cancã!

Subiu-me o sangue à cabeça!
Pequei, digo o *mea culpa*…
Quem seu pecado confessa,
Merece alguma desculpa!

Não sabes? Comédia tudo!
A tal ninfa do Alcazar,
Sem as sedas e o veludo,
Fica uma ninfa vulgar!

Não possui o teu feitiço,
Minha formosa Paulista!
Nem seus modos, nada disso,
Que tu não tens como artista!…

Boca de mel, que me abrasa,
Seio que de outrem não é!
Troquei a prata da casa
Pelo estrangeiro *plaquét*!…

Comparar pera, e *grozélle*
Com o gostoso cambucá!…
Supor que a *mademoiselle*
Fosse melhor que a sinhá!…

Levei lição muito boa,
Volto contrito e com pejo!…
És generosa, perdoa!
Sela o perdão dando um beijo…

No Jardim Botânico

(1866)

Vai a noite serena. A lua cheia
Prateado fulgor na terra coa,
Farfalha o palmeiral e cadenceia
Uma queixa sutil, que não ecoa;

Diz a queixa o seguinte: "Que indecência!
"Este sítio tão belo e tão florido,
"Em vez de ser um Éden de inocência,
"É jardim sem um fruto proibido!

"Choramos de pudor! Os frios pingos
"Que dos olhos vertemos, são pesares
"Pelas cenas que todos os domingos
"Reproduzem-se aqui nestes lugares!

"À sombra de tão lindas alamedas
"Redivivem as orgias de Saturno,
"Este sítio ficou lugar de quedas,
"Mesmo às claras, que horror! com ar diurno!

"Fogem daqui as cândidas burguesas
"Co'os amores gentis, meigos idílios…
"As *camélias* povoam estas devesas,
"Fazem as rosas corar, fechando os cílios!

"Jardim público! E a torpe comitiva
"Vem nele celebrar festas insanas!
"Só se o nome de *público* deriva
"De ser feudo de algumas publicanas…"

E as palmeiras calaram-se. Na areia
O pranto do sereno lento escoa,
Vai a noite fulgente, a lua cheia
Doura a terra, no céu correndo à toa…

Reticências…

Se tu queres qu'eu me inflame
Por esses pomos queridos,
Cobre-te mais de vexame,
Cobre-os mais co' esses tecidos

Teus belos seios nevados
Mereceriam mais cultos,
Se fossem mais recatados,
Se vivessem mais ocultos.

Eu só deliro e me abraso
Se os vejo através de um véu,
Ou então por mero acaso,
Ou por arte e esforço meu…

Mas, se eu noto que a tesoura
Corta o vestido demais,
Que a linda dona não cora
Mostrando segredos tais,

Que o decote é calculado,
Que há nisso esmerado estudo,
Que sem medo, de bom grado
Aos olhos se mostra tudo,

Seja embora o quadro belo
Eu não me abraso, não ardo;
Fico frio, fico gelo!
Quero mistério e resguardo.

Seja eu quem ofegante
Procure a vista formosa…
Quando pilhado em flagrante,
Quero te ver vergonhosa…

Que o mistério da beleza
Fala mais em seu abono,
Que esses ares de afoiteza,
Que o desgarro e o abandono.

Se queres que eu perca o siso,
Vendo tanta perfeição,
Nada faças, não é preciso
Que tenhas outra intenção.

Deixa isso a meu cuidado
Tem consciência que és bela;
Guarda o modo reservado,
Seja em ti tudo cautela.

Oculta a beleza tua,
Ou mostra-te com timidez,
Que o vexame de estar nua
É o encanto da nudez.

Incredulidade
(1866)

Basta, primo, isso é loucura
Pelas pernas da Aimée!
Será dela, porventura,
Quanto ali do palco vé?

Gaba tanto e louco fica
Pelos seios da Debarr,
Pode crer-se no que indica
Um vestido do Alcazar?

Anda ali muita esperteza
Ornando as roupas internas,
Que dão aos seios dureza,
E fazem roliças pernas…

Eu sei mais de um seio branco,
Rijo e belo que se oculta,
Que não pode expor-se franco,
Que muitas rendas sepulta…

Sei de pernas feiticeiras,
Todas de carne, não falsas,
Mas que vivem prisioneiras,
Sob anáguas numas calças…

Tenha calma, primo Juca,
Pois muito lhe abrasa a febre;
Não meta mão na cumbuca,
Não compre gato por lebre…

“Priminha, tudo é verdade,
“Quanto eu digo, certo é,
“Pois eu pertenço à irmandade
“Do apostolo S.Thomé...”

Ecletismo…

Era um soberbo congresso
No vale de Josafá;
Nele tinha franco ingresso
O Romantismo tão gasto,
E o Realismo tão vasto,
Formando o todo um *sabbat*!

Ao lado da Inês de Castro
Estava Armando Duval;
No fundo, em forma de lastro,
Os sete Infantes de Lara,
Que não faziam má cara
Ao *Demi-Monde* imoral!

Na frente os Dois Renegados,
E o Máscara Negra de pé;
Pedro Cem e os Naufragados,
E o Fayel que o pranto move,
Mais na sombra o Vinte-Nove
Dando o braço a Desgenais!

Das Cem Donzelas a tropa,
Mais o Cativo de Fez;
O Irmão das Almas sem opa,
Juan de Marana e Dalila;
Manoel Mendes, cerra-fila
Da Dama de Saint-Tropez!

Finalmente muito povo,
Gente de capa e calção;
E mais o espetáculo novo
De formarem cantilenas
Camélias e Madalenas,
Co'esbirros da Inquisição!

Inês de Castro dizia:
"Quão vagarosas que são
"Estas horas de agonia!…
"Ai, se eu morta sou rainha.
"Passo uma vida mesquinha
"Nesta cruel inação!

"Fora do palco expelida
"Pelo mau gosto… aqui estou!
"Sombra implacável! banida,
"Sem ter c'roa, sem ter cetro…
"Ó Céus! Pavoroso espectro!
"Nova moda me matou!

"Acharam fortes e duros
"Os berros da pobre Inês!
"Subterrâneos escuros,
"Panelas de sarrabulho,
"Do Santo-Ofício o barulho,
"Tudo proscrita me fez!"

E tomando um tom mais brando,
Ao seu vizinho ela diz:
"Foram os teus, francelho Armando,
"Que me deram tal degredo!
"Baniram o drama de enredo,
"Por ti, herói infeliz!

"Infeliz que também hoje
"Expulso com os teus estás!
"Porquanto o público foge
"Do drama que causa sono…
"Se derrubaste o meu trono,
"O teu foi breve e falaz!

"Se o Romantismo se adorna
"De farrambambas sem par,
"O Realismo água-morna,
"Nenhuma poesia encerra,
"Porque anda terra-à-terra,
"Como nós não sobe ao ar!

"Se nós tomamos por centro
"O *coimbrão* ideal,
"Cousas de portas a dentro
"Vós outros fizestes vossas,
"Formando comédias grossas
"Sobre um pecado mortal!

"E o resultado da escola
"É esse que coube a nós!
"Ambos pedimos esmola,
"Fazendo o diabo a quatro,
"E não temos um teatro,
"Aqui penamos a sós!

"Maldição sobre a tal moda!
"Sobre todos maldição!..."
E o grito ecoou em roda,
Toda turba abriu goelas!
Perderam-se as aduelas
Na medonha confusão!

Depois seguiu-se uma orgia,
Como segunda não há;
Já vinha raindo o dia
Quando findou o congresso,
Daquele povo possesso,
No vale de Josafá!

Virgens!
(Paráfrase)

Não! eu virgem não chamo essa menina,
        Que sonsa, mas ladina,
Faz presente ao priminho de uma trança
De seus lindos cabelos! Bem assim
Posso tal nome dar a esta, que cansa
De conversar baixinho e disfarçando
Com o trêfego estudante, que rondando
        Se vê lá no jardim?...

Virgem! Chamarei esta faceira,
        Que, mal batem na escada,
        E sobe uma visita,
Seu primeiro cuidado é ir ligeira
        Mirar-se requebrada
E, no espelho, fazer-se mais bonita?

Esta, para agradar a um tal sujeito,
        Que a segue sem cessar,
Nos vestidos e enfeites sabe achar
        Defeito e mais defeito...
E, depois de mil artes que fabrica,
        Se touca, se arrebica,
Vai ao baile dançar com o maganão,
Que, ao compasso da bela contradança,
        Suplica *e* enfim alcança,
Apertar a mimosa e linda mão!

Virgem! Pois não? Também diz ser aquela,
        Que langorosa e terna
        Cruza a sala, a correr!
Com disfarce suspende um pouco as saias
        E deixa a linda perna
Ser vista por alguém, que, há muito, anela
        Tão belo quadro ver!

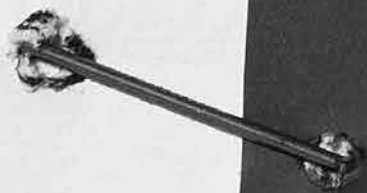
Também são virgens essas
Que gostosas escutam, a dar risadas
Uns ais e umas promessas
De audácias repassadas…
Aquel'outra uma flor, há pouco, tinha
Metida no vestido, junto ao seio,
Mas, num sutil meneio,
Tiraram-na do seio encantador…
Ela pediu a flor ao cavalheiro,
Que recusou brejeiro
E lá se foi a flor…

Nos jogos *inocentes*
– As palavras são hoje diferentes! –
Jogos, que de mil danos são origens,
É belo ver as tais, chamadas virgens,
Aos braços, aos beijos!
São coisas inocentes,
Porquanto estas presentes
Tanto a mãe, como o pai…
Na face brinca o beijo, que escorrega
Para os lábios e cai…

Esta recebe uns versos delirantes,
Abaixa a vista langue,
E está de veia em veia
A galopar-lhe o sangue…
Em paga desses versos, que vertigem
Produzir tão grande, a meiga virgem
Dá protestos em prosa, uma cartinha,
E, se mais não lhe deu ela, mais não tinha!

Chamar de virgens essas?
Ou não entendo disto,
Ou as coisas estão muito às avessas…
Sejam as meninas tais: *ninfas*, *estrelas*,

Flores, *anjos* até, mas *virgens* elas
Não chamo, está bem visto!

O que resta da túnica nevada,
Que mistério de amor falta ensinar
A tão puras vestais?
Ah! porque a moça bem guardada,
Por falta de destreza, ou de lugar;
Ou porque, ignorante, esse rapaz,
Recebendo, não soube pedir mais…
Pois só por esse acaso.
Vigilância de mãe, e mero atraso
Do calouro galã,
É isso que é uma virgem? Quem diria
Que tal nome assim fosse traduzido!
Vem um noivado às pressas,
Um véu de blonde dão-lhe um certo dia,
Ela recebe, rubra qual romã,
A grinalda de noiva e o vestido,
De olhos baixos repete mil promessas
Ao papalvo… que passa a ser marido!
……………………………………….
São virgens! que ilusão! que virgens essas!

Dois poemas de Friedrich Hölderlin:[1] "Coragem de poeta" (*Dichtermut*), "Timidez" (*Blödigkeit*)

Walter Benjamin

1 Tradução: Mário Luiz Frungillo.

O propósito da investigação a seguir não pode ser apresentado sem alguma explicação quanto à estética da arte da poesia. Como estética pura, esta ciência empregou suas melhores energias no exame dos gêneros específicos da arte da poesia, entre eles, com maior frequência, da tragédia. Um comentário foi algo que se concedeu quase exclusivamente às grandes obras do classicismo e, quando não tinha por objeto o drama clássico, este comentário era geralmente antes filológico que estético. Aqui se tentará um comentário estético de dois poemas líricos, e esta intenção exige algumas observações preliminares a respeito do método. A forma interna, aquilo que Goethe chamava de conteúdo, deve ser demonstrada nestes poemas. A tarefa poética como pressuposto de uma valoração do poema deve ser investigada. A valoração não deve orientar-se pela maneira como o poeta cumpriu sua tarefa: são antes a seriedade e a grandeza da tarefa que definem a valoração. Pois essa tarefa é deduzida do próprio poema. Ela também deve ser entendida como pressuposto da poesia, como a estrutura espiritual-intuitiva daquele mundo do qual o poema dá testemunho. Essa tarefa, esse pressuposto, deve ser aqui entendida como o último fundamento acessível a uma análise. Nada será investigado a respeito do processo de criação lírica, nada a respeito da pessoa ou da visão de mundo do criador, e sim a esfera particular e única na qual se encontram a tarefa e o pressuposto do poema. Essa esfera é ao mesmo tempo produto e objeto da investigação. Ela própria já não pode ser comparada com o poema, é antes a única coisa constatável da investigação. Essa esfera, que tem uma configuração especial para cada poema, será chamada de *o poetizado*. Nela deve ser revelado aquele território singular que contém a verdade da poesia. Essa "verdade", que justamente os artistas mais sérios reivindicam com tanta ênfase para suas criações, deve ser entendida como a objetividade de seu trabalho de criação, como o cumprimento de cada uma das tarefas artísticas. "Cada obra de arte tem em si um ideal *a priori*, uma necessidade de existir", Novalis. O poetizado é, em sua forma geral, unidade sintética das ordens espiritual e intuitiva. Essa unidade contém sua configuração específica como forma interna da criação particular.

O conceito de *poetizado* em um duplo sentido, é um conceito-limite. Em primeiro lugar, ele é um conceito-limite ante o conceito de poema. O poetizado se diferencia decididamente como categoria de investigação estética do esquema forma-matéria por guardar em si a unidade fundamental de forma e matéria e, em lugar de separar as duas, expressar em si sua ligação necessária e imanente. Uma vez que o que se segue trata do poetizado de poemas particulares, isso não poderá ser observado teoricamente, mas apenas no caso particular. Aqui também não é o lugar para uma crítica teórica do conceito de forma e matéria no seu significado estético. Na unidade de

forma e matéria, portanto, o poetizado compartilha uma de suas características mais essenciais com o próprio poema. Ele próprio é construído segundo a lei fundamental do organismo artístico. Ele não se diferencia do poema de modo absoluto nem por alguma característica principal, e sim como um conceito-limite, como conceito de sua tarefa. Muito mais somente por sua maior determinabilidade: não por uma falta quantitativa de determinações, e sim pela existência potencial daquelas que estão efetivamente presentes no poema e de outras mais. O poetizado é um afrouxamento da coesão firme e funcional que reina no poema, e este afrouxamento não pode surgir de outro modo que não por meio de uma desconsideração de certas determinações; com isso se torna visível o entrosamento, a unidade funcional dos demais elementos. Pois o poema é de tal modo definido pela efetiva existência de todas as determinações, que só como tal ele pode ser compreendido de maneira unitária. Mas a compreensão da função pressupõe a multiplicidade das possibilidades de ligação. Assim, compreender a construção do poema consiste em apreender sua determinação cada vez mais rigorosa. Para conduzir a essa suprema determinação no poema, o poetizado tem de desconsiderar certas determinações.

Através dessa relação com a unidade funcional intuitiva e espiritual do poema, o poetizado se revela como determinação-limite diante deste. Mas ao mesmo tempo ele é um conceito-limite diante de outra unidade funcional, pois frequentemente um conceito-limite só é possível como limite entre dois conceitos. Esta outra unidade funcional é justamente a ideia da tarefa, correspondente à ideia de cumprimento, que é o que o poema é. (Pois tarefa e cumprimento são separáveis apenas *in abstracto*.) Para o criador essa ideia da tarefa é sempre a vida. Nela reside a outra unidade funcional extrema. O poetizado se mostra, portanto, como transição da unidade funcional da vida para a do poema. No poetizado a vida determina a si mesma através do poema, a tarefa através do cumprimento. O que fundamenta tudo isso não é a disposição vital do artista, e sim um contexto de vida determinado pela arte. As categorias nas quais esta esfera, a esfera da transição de ambas as unidades funcionais, pode ser apreendida não estão formadas de antemão e se apoiam talvez, em primeiro lugar, nos conceitos do mito. As mais débeis realizações da arte são justamente aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida; as mais vigorosas, porém, pela sua verdade, a uma esfera aparentada do mito: o poetizado. Poder-se-ia dizer que a vida é, em geral, o poetizado dos poemas; mas quanto mais o poeta procura transmitir, sem transformação, a unidade da vida para a unidade da arte, mais ele se revela inábil. Estamos habituados a ver tal inabilidade justificada, e mesmo incentivada, como "sentimento imediato da vida", "cordialidade", "alma". No significativo exemplo de Hölderlin fica claro como o poetizado oferece a

possibilidade de julgamento da poesia pelo grau de coesão e grandeza de seus elementos. Essas duas características são inseparáveis. Pois quanto mais uma frouxa expansão do sentimento substitui a grandeza interna e a configuração dos elementos (que de forma aproximativa chamamos de mítica), tanto menor se torna a coesão, tanto mais surge – seja um produto da natureza estimável, desprovido de arte, seja uma obra de fancaria alheia à arte e à natureza. A vida como unidade última constitui o fundamento do poetizado. Mas quanto mais cedo a análise do poema levar à própria vida como seu poetizado sem encontrar uma configuração da intuição e a construção de um mundo espiritual, tanto mais – num sentido estrito – material, informe, insignificante se mostra a poesia. Enquanto a análise das grandes obras poéticas encontrará, não o mito, por certo, mas uma unidade, produzida pela força dos elementos míticos em oposição uns aos outros, que é a verdadeira expressão da vida.

O método de sua representação dá testemunho dessa natureza do poetizado como território entre duas fronteiras. Seu objetivo não pode ser a demonstração dos assim chamados últimos elementos. Pois estes não existem no interior do poetizado. Antes, o que deve ser demonstrado não é senão a intensidade da coesão dos elementos intuitivos e espirituais e isso primeiramente, claro, em exemplos particulares. Mas justamente nesta demonstração deve ficar evidente que não se trata de elementos, e sim de relações, uma vez que o poetizado mesmo não é senão uma esfera da relação entre obra de arte e vida, cujas unidades mesmas não são de modo algum apreensíveis. Assim, o poetizado se mostrará como o pressuposto do poema, como sua forma interior, como tarefa artística. A lei pela qual todos os elementos aparentes da sensibilidade e das ideias se mostram como encarnações das funções essenciais, em princípio infinitas, se chama lei da identidade. Esta expressão designa a unidade sintética das funções. Ela é reconhecida em cada uma de suas configurações particulares como um *a priori* do poema. A investigação do puro poetizado, da tarefa absoluta, deve – depois de tudo o que foi dito – permanecer como o objetivo puramente metódico, ideal. O puro poetizado cessaria de ser conceito-limite: seria vida ou poema. – Antes de se experimentar a aplicabilidade do método para a estética da lírica em geral, talvez também para outros domínios, novos desenvolvimentos não são admissíveis. Só então se poderá tornar claro o que é o *a priori* de um poema em particular, o que [é]o do poema em geral ou mesmo de outros gêneros literários, ou mesmo da literatura em geral. Mas se mostrará com toda a clareza que, no que se refere à poesia lírica, se o seu julgamento não pode ser provado, tem de ser ao menos fundamentado.

Dois poemas de Hölderlin, “Coragem de poeta” (*Dichtermut*) e “Timidez” (*Blödigkeit*), assim como chegaram a nós de seu período de maturidade e tardio, respectiva-

mente, serão examinados segundo esse método. Ele mostrará, no decorrer da análise, a possibilidade de comparar os dois poemas. Certo parentesco liga um ao outro, de modo que se poderia falar em versões diferentes. Uma versão que pertence à época intermediária entre a primeira e a última ("Coragem de poeta", segunda versão) será desconsiderada como não essencial.

A análise da primeira versão constata uma considerável indefinição do intuitivo e uma falta de coesão dos elementos individuais. Assim, o mito do poema ainda está recoberto pelo mitológico. O mitológico não se mostra como mito senão pela medida de sua coesão. O mito é reconhecível na unidade interna entre deus e destino. No predomínio da Anagch. O objeto de Hölderlin na primeira versão de seu poema é um destino: a morte do poeta. Ele canta as fontes da coragem para tal morte. Esta morte é o centro a partir do qual deveria surgir o mundo da morte poética. A existência naquele mundo seria a coragem do poeta. Mas apenas o pressentimento mais vigilante pode ter um vislumbre dessa lei de um mundo do poeta. A voz se ergue timidamente apenas para cantar um cosmos para o qual a morte do poeta significa o próprio declínio. O mito se constrói principalmente a partir da mitologia. O Deus Sol é o ancestral do poeta, e sua morte é o destino pelo qual a morte do poeta, primeiramente espelhada nele, se torna real. Uma beleza, cuja fonte interior não conhecemos, dissolve a figura do poeta – e apenas um pouco menos a do deus – em vez de formá-la. – Estranhamente, a coragem do poeta se fundamenta ainda em outra ordem, alheia. A do parentesco dos viventes. Deste parentesco ele ganha ligação com seu destino. Que pode significar para a coragem poética o parentesco com o povo? Não se torna sensível no poema o direito mais profundo que permite ao poeta apoiar-se em seu povo, nos viventes, e se sentir aparentado a eles. Sabemos ser esta ideia uma das mais consoladoras para os poetas, sabemos que era especialmente cara a Hölderlin. Contudo, a ligação natural com todo o povo não pode ser justificada para nós como condição para uma vida poética. Por que o poeta não celebra – com maior razão – o *odi profanum*? Isso pode, deve ser perguntado, aí onde os viventes ainda não fundam nenhuma ordem espiritual. – Da maneira mais surpreendente o poeta se agarra com ambas as mãos a ordens de mundo alheias, ao povo e ao deus, a fim de edificar em si sua própria coragem, a coragem dos poetas. Mas o canto, o interior do poeta, a fonte significativa de sua virtude, parece, ali onde ela é nomeada, frágil, sem força nem grandeza. O poema vive no mundo grego, uma beleza aproximada ao grego o vivifica, e ele é dominado pela mitologia dos gregos. Mas o princípio específico da configuração grega não chega a ser desenvolvido em sua pureza. "Pois, desde que o canto de lábios mortais/ escapou, respirando paz, auxiliando no

sofrimento e na felicidade/ nossa melodia o coração/ dos homens alegrou…" Estas palavras contêm a reverência diante da imagem do poético que inundava Píndaro – e com ele o Hölderlin tardio – mas muito enfraquecida. Desse ponto de vista, nem mesmo os "cantores do povo", a todos "propícios", são capazes de dar a este poema um fundamento de mundo perceptível. Na figura do deus do sol agonizante se revela da maneira mais clara uma dualidade não dominada em nenhum de seus elementos. A natureza idílica ainda desempenha seu papel especial em confronto com a figura do deus. A beleza – dito de outro modo – ainda não tomou forma completamente. Também a representação da morte não flui de um encadeamento puro configurado. A própria morte não é – como será compreendida mais tarde – uma forma em sua mais profunda coesão, ela é a extinção da essência plástica, heroica na beleza indeterminada da natureza. Espaço e tempo desta morte ainda não surgiram como unidade no espírito da forma. A indeterminação semelhante do princípio formador, que contrasta tão fortemente com o helenismo conjurado, ameaça todo o poema. A beleza, que liga quase atmosfericamente a bela aparição do canto à alegria do deus, esse isolamento do deus, cujo destino mitológico fornece ao poeta tão somente um significado analógico, não brota do centro de um mundo configurado, cuja lei mítica fosse a morte. Ao contrário, apenas um mundo muito debilmente articulado morre em beleza com o sol poente. A relação dos deuses e dos homens com o mundo poético, com a unidade espaçotemporal em que eles vivem não é completamente configurada nem com intensidade, nem de modo puramente grego. É preciso reconhecer plenamente que o sentimento da vida, de uma vida expandida e indeterminada, é o sentimento fundamental, de modo nenhum livre de convenções, deste poema, e que daí provém a coesão carregada de estados de ânimo de seus membros isolados em beleza. A vida como indubitável fato fundamental – talvez doce, talvez sublime – define ainda (também escondendo pensamentos) esse mundo de Hölderlin. Disso também dá testemunho de uma estranha maneira a construção linguística do título, pois uma singular obscuridade caracteriza aquela virtude à qual se associa o nome de seu portador, indicando-nos assim uma turvação de sua pureza mediante uma proximidade excessiva dessa virtude com a vida. (Compare-se com a construção vocabular: *Weibertreue* – fidelidade feminina.) Um som quase estrangeiro, o fecho cai com seriedade na cadeia de imagens. "E ao espírito seu direito nunca falte", essa poderosa advertência que brota da coragem está sozinha aqui, e apenas a grandeza de uma imagem vinda de uma estrofe anterior encontra seu caminho para ela: "nos… sustém eretos em andadores dourados, como crianças". A união entre deuses e homens é forçada por meio de ritmos duros a se expressar em uma grande ima-

gem. Mas em seu isolamento esta imagem não consegue esclarecer os fundamentos daqueles poderes unidos e se perde. Apenas a violência da transformação a tornará clara e conveniente para ser expressa: a lei poética ainda não se cumpriu para este mundo hölderliniano.

O que significa o mais íntimo contexto daquele mundo poético, que a primeira versão contém apenas de forma alusiva, e como o aprofundamento condiciona a transformação da estrutura, como a partir do centro configurado a configuração necessariamente penetra verso a verso, tudo isso a última versão o demonstra. A representação não intuitiva da vida, um conceito de vida não mítico, desprovido de destino, proveniente de uma esfera espiritualmente pouco significativa, foi considerada pressuposto unificador do primeiro esboço. Onde havia isolamento da figura, falta de conexão entre os acontecimentos, se encontra agora a ordem intuitivo-espiritual, o novo cosmos do poeta. É difícil obter uma entrada possível para este mundo completamente unitário e único. A impenetrabilidade das relações se opõe a toda forma de compreensão que não seja a sensível. O método exige que desde o início se tome como ponto de partida aquilo que é coeso, a fim de se poder discernir sua articulação. Compare-se a construção poética de ambas as versões a partir do encadeamento das imagens, buscando assim vagarosamente o centro das conexões. Já se reconheceu anteriormente a relação indefinida entre o povo e o deus (e também entre este e o poeta). Em contraste com ela há no último poema a poderosa relação mútua entre cada uma das esferas. Os deuses e os viventes estão ferreamente unidos no destino do poeta. A simples hierarquia tradicional da mitologia é abolida. Do canto que os conduz "ao recolhimento" é dito que ele conduz homens "semelhantes aos seres celestiais" – e os próprios seres celestiais. Portanto, o verdadeiro motivo da comparação é abolido, pois a sequência diz: o canto conduz também os celestiais, e a eles de modo não distinto daquele dos homens. A ordem dos homens e a dos deuses são aqui – no centro do poema – estranhamente confrontadas uma com a outra, uma igualada pela outra (como os dois pratos de uma balança: deixamo-los em suas posições opostas, mas os levantamos pelo travessão da balança). Com isso se evidencia com toda a clareza a lei formal básica do poetizado, a origem daquela lei para cujo cumprimento a última versão dá o fundamento. Esta lei da identidade estabelece que todas as unidades no poema apareçam já em uma intensiva interpenetração, que os elementos jamais são apreensíveis em estado puro, que se pode apreender tão somente a articulação das relações, na qual a identidade do ser individual é função de uma cadeia infinita de séries nas quais o poetizado se desdobra. A lei segundo a qual todas as essências se revelam no poetizado como unidade das funções em princípio infinitas é a lei da identidade. Nenhum elemento pode jamais se

destacar, livre de relações, da intensidade da ordem do mundo, que é sentida em seu fundamento. Em cada uma das construções isoladas, na forma interna das estrofes e imagens, essa lei se mostrará cumprida a fim de efetivar, no centro de todas as relações poéticas, isto: a identidade das formas intuitivas e espirituais entre si e umas com as outras – a interpenetração espaçotemporal de todas as imagens em uma quintessência espiritual, o poetizado, que é idêntico à vida. – Mas aqui é necessário nomear a imagem presente desta ordem: a equiparação, muito distante do mitológico, das esferas dos viventes e dos celestiais (assim Hölderlin os chama na maior parte das vezes). E depois dos celestiais, depois mesmo de o canto ser nomeado, ergue-se mais uma vez "o coro dos príncipes, segundo sua condição". De modo que aqui, no centro do poema, homens, celestiais e príncipes, como que caindo de suas antigas ordens, são colocados lado a lado. Mas que aquela ordem mitológica não decide, que um cânone das imagens completamente diferente percorre este poema, se mostra com toda a clareza na tripartição na qual os príncipes ainda asseguram para si um lugar ao lado dos celestiais e dos homens. Esta nova ordem das figuras poéticas – dos deuses e dos viventes – se funda no significado que ambos têm para o destino do poeta, assim como para a ordem sensível de seu mundo. Justamente a sua verdadeira origem, como Hölderlin a via, apenas no fim pode revelar-se como aquilo sobre o que se fundam todas as relações, e o que é visível em primeiro lugar é apenas a diferença entre as dimensões deste mundo e deste destino, diferença que elas assumem no que diz respeito aos deuses e aos viventes, ou seja: a vida plena desses mundos de figuras antes tão separados no cosmos poético. A lei que parece ser a condição formal e geral para a construção desse mundo poético começa agora, porém, a se desdobrar de maneira estranha e poderosa. – Todas as figuras adquirem identidade no contexto do destino poético ao serem niveladas em uma intuição e, por mais soberanas que possam parecer, regridem por fim à placidez do canto. A crescente definição de figuras elevadas se mostra da maneira mais aguda nas modificações em relação à primeira versão. A cada passo a concentração da força poética conquistará seu espaço e a comparação rigorosa dará a conhecer como unificador o motivo da menor das variações. Com isso também se deve mostrar o que há de importante na intenção interna, mesmo quando a primeira versão obedecia a ela de maneira débil. A vida no canto, no imutável destino poético, que é a lei do mundo hölderliniano, nós a podemos seguir na interdependência das figuras.

Em ritmos contrastantes, deuses e mortais atravessam o poema em ordens significativamente diversas. Isso fica claro nos avanços e recuos da estrofe central. Realiza-se uma sucessão das dimensões altamente ordenada, ainda que oculta. Neste mundo de Hölderlin, os viventes são sempre claramente a *extensão* do espaço, o vasto plano no

qual (como ainda se tornará evidente) o destino se estende. Majestosamente – ou em uma amplitude que faz pensar no Oriente – começa o apelo: "Não te são conhecidos muitos viventes?". Que função tem o verso inicial da primeira versão? O parentesco do poeta com todos os viventes fora invocado como a origem da coragem. E nada restava a não ser um ter conhecimento, um conhecer dos muitos. A questão da origem da determinabilidade da multidão pelo gênio do qual ela é "conhecida" conduz à interdependência do que vem a seguir. Muito, muito mesmo é dito sobre o cosmos de Hölderlin nas palavras seguintes, que – novamente estranhas como se fossem de um mundo oriental, e, no entanto, muito mais primevas que a Parca grega – conferem majestade ao poeta. "Teu pé não caminha sobre o verdadeiro como sobre tapetes?" Prossegue a transformação do início do poema em sua significação para a espécie de coragem. O apoio na mitologia dá lugar à interdependência do próprio mito. Pois significaria manter-se na superfície não reconhecer aqui senão a troca da visão mitológica por outra, sóbria, do caminhar; ou reconhecer apenas como a dependência na versão original ("Não te nutre para o serviço a própria Parca?) se torna na segunda uma colocação ("Teu pé não caminha sobre o verdadeiro…"). De modo análogo, o "aparentado" da primeira versão foi intensificado para "conhecido": uma relação de dependência que se tornou em atividade. – Decisivo, porém, é que essa mesma atividade é recolocada mais uma vez no mítico do qual no primeiro poema fluíra a dependência. Mas o que fundamenta o caráter mítico dessa atividade é que ela mesma se desenrola de acordo com o destino, já compreendendo em si, de fato, o cumprimento deste destino. De que maneira toda atividade do poeta toca em ordens determinadas pelo destino, e assim é eternamente preservada nessas ordens e as preserva também, dá testemunho a existência do povo, sua proximidade com o poeta. Seu conhecimento dos viventes, de sua existência, reside na ordem que no sentido do poema deve ser chamada de verdade da situação. A possibilidade do segundo verso com a inaudita tensão de sua imagem pressupõe necessariamente a verdade da situação, como conceito de ordem do mundo hölderliniano. A ordem espacial e a espiritual se mostram ligadas pela identidade do determinante com o determinado, que é própria de ambas. Em ambas as ordens esta identidade não é a igual, e sim a idêntica, e através dela as ordens se interpenetram até à identidade. Pois isso é decisivo para o princípio espacial: ele realiza na intuição a identidade do determinante com o determinado. A situação é expressão dessa unidade; o espaço deve ser compreendido como identidade entre situação e situado. A todo determinado no espaço é imanente sua própria determinabilidade. Toda situação só é determinada no espaço e apenas nele determinante. Assim como a imagem do tapete (em que é dada uma superfície plana para um sistema

espiritual) nos deve recordar a sua exemplaridade e nos fazer ver no pensamento a arbitrariedade espiritual do ornamento – e portanto o ornamento constitui uma verdadeira determinação da situação, a faz absoluta –, assim a atividade intensiva do caminhar habita a própria ordem transitável da verdade como forma plástica temporal interna. Transitável é esse território espiritual, que por assim dizer necessariamente permite que o caminhante adentre a cada passo arbitrário a esfera do verdadeiro. Essas ordens espiritual-sensíveis constituem em sua quintessência os viventes, nos quais estão depositados todos os elementos do destino poético em uma forma interna e particular. A existência temporal na extensão infinita, a verdade da situação, liga os viventes ao poeta. No mesmo sentido se revela ainda na última estrofe a coesão dos elementos na relação entre povo e poeta. "Bons também e enviados a alguém para algo somos nós." Segundo uma lei (talvez universal) da lírica, as palavras alcançam seu sentido intuitivo no poema, sem perder nele o seu sentido figurado. Assim também duas ordens se interpenetram no duplo sentido da palavra *geschickt* (enviado, apto). O poeta aparece entre os viventes como determinante e determinado. Assim como no particípio *geschickt* uma determinação temporal consuma a ordem espacial no acontecer, a aptidão, esta identidade é repetida mais uma vez na determinação do objetivo: "a alguém para algo". Como se, através da ordem da arte, a vivificação devesse tornar-se duplamente evidente, tudo o mais é deixado incerto e o isolamento em uma grande extensão é sugerido no "a alguém para algo". Mas é espantoso como nesta passagem, em que afinal o povo é caracterizado da maneira mais abstrata, se ergue do interior destas linhas uma figuração quase nova da vida mais concreta. Do mesmo modo que o hábil (*das Schickiche*) se encontrará como a essência mais íntima do cantor, como sua fronteira com a existência, ele também aparece diante dos vivos como o enviado (*das Geschickte*), de modo que a identidade surge em uma forma: determinante e determinado, centro e extensão. A atividade do poeta se encontra determinada pelos viventes, mas os viventes se determinam em sua existência concreta – "a alguém para algo" – pela essência do poeta. O povo existe como sinal e escrita da extensão infinita de seu poeta. Este destino, como depois ficará claro, é o canto. E assim, como símbolo do canto, o povo deve realizar o cosmos de Hölderlin. O mesmo mostra a transformação que, de "poetas do povo", criou "línguas do povo". Pré-condição dessa poesia é transformar cada vez mais as figuras tomadas de uma "vida" neutra em membros de uma ordem mítica. Nesta formulação, povo e poeta são integrados com a mesma força nesta ordem. Nestas palavras se torna especialmente perceptível o abandono do gênio em seu domínio. Pois o poeta, e com ele o povo a partir do qual ele canta, está totalmente transportado para o interior do círculo do canto e novamente a conclusão é uma

unidade plana do povo com seu cantor (no destino poético). Mas o povo – podemos compará-lo a um mosaico bizantino? – aparece despersonalizado, como que premido na superfície plana em torno da grande figura plana de seu poeta sagrado. Este povo é um outro, mais definido em sua essência, que o da primeira versão; uma outra concepção de vida corresponde a ele: "Portanto, meu gênio, entra simplesmente nu na vida e não te preocupes". A "vida" se encontra aqui fora da existência poética, na nova versão ela não é pressuposto e sim objeto de um movimento realizado com poderosa liberdade: o poeta *entra na* vida, ele não perambula por ela. A inserção do povo naquela concepção de vida da primeira versão se tornou uma união entre os destinos dos viventes e do poeta. "Tudo quanto acontece te seja oportuno!" Na primeira versão estava, em lugar de "oportuno", "abençoado". É o mesmo processo de deslocamento do mitológico, que constitui de um modo geral a forma interna do trabalho de revisão. "Abençoado" é uma concepção dependente do transcendental, do tradicionalmente mitológico, que não é compreendida a partir do centro do poema (digamos, do gênio). "Oportuno" remete completamente de volta ao centro, significa uma relação do próprio gênio, na qual o "seja" retórico dessa estrofe é abolido pela presença desta "oportunidade". A extensão espacial é novamente dada e no mesmo sentido que antes. Novamente se trata da lei do bom mundo, na qual a situação é ao mesmo tempo o que é situado pelo poeta, assim como para ele o verdadeiro deve ser transitável. Hölderlin certa vez iniciou um poema com: "Alegra-te! Escolheste a boa sorte!". Aqui se trata do que foi escolhido, para ele existe apenas *a* sorte, e portanto a boa. O objeto dessa relação idêntica entre poeta e destino são os viventes. A construção "Seja rimado para a alegria" coloca como fundamento a ordem sensorial do som. E também aqui a identidade entre determinante e determinado é dada na rima, assim como, por exemplo, a estrutura da unidade aparece como meia dualidade. A identidade é dada como lei não substancialmente, mas funcionalmente. Não são as próprias palavras rimadas que são nomeadas. Pois obviamente "rimado para a alegria" significa tão pouco "rimado *com* alegria", quanto "te seja oportuno" faz do "tu" algo situado, espacial. Assim como o oportuno foi reconhecido como uma relação do gênio (e não *com* ele), a rima é uma relação da alegria (e não *com* ela). Aquela dissonância de imagens que ressoa numa dissonância de sons tem muito mais a função de tornar sensível, audível, a ordem temporal espiritual inerente à alegria na corrente de um acontecer infinitamente estendido, que corresponde às infinitas possibilidades da rima. Assim, a dissonância na imagem do verdadeiro e do tapete evocava a qualidade de transitável como relação unificadora das ordens, assim como a "oportunidade" significava a identidade espiritual-temporal (a verdade) da situação. Essas dissonâncias salientam na construção

poética a identidade temporal inerente a toda relação espacial e com isso a natureza absolutamente determinante da existência espiritual no interior da extensão idêntica. Os viventes são claramente, predominantemente, os portadores dessa relação. Uma via e um objetivo apropriado devem agora, de acordo com os extremos da plasticidade, se tornar visíveis de outra maneira que não de acordo com o sentimento idílico do mundo que precedia estes versos em outra época: "ou o que então/ te poderia ofender, coração, o que/ te acontecer, lá aonde deves ir?". Neste ponto, a fim de se constatar a força crescente com que a estrofe se encaminha para seu fim, podemos comparar a pontuação de ambos os esboços. Só agora se torna completamente compreensível como, na estrofe seguinte, os mortais são aproximados do canto com o mesmo significado que os celestiais, pois eles se encontravam tomados pelo destino poético. Para se entendê-lo em toda a sua força, tudo isso tem de ser comparado com o grau de elaboração formal que Hölderlin atribuiu ao povo na versão original. Que ele era alegrado pelo canto, aparentado ao poeta e se podia falar em poetas do povo. Só aqui se poderia presumir a força mais rigorosa de uma imagem de mundo que encontrou o significado carregado de destino do povo, antes apenas ambicionado de longe, numa intuição que o torna função sensorial-espiritual da vida poética.

Essas relações que, especialmente no que diz respeito à função do tempo, ainda permaneceram obscuras, ganham nova determinabilidade na medida em que se acompanha sua peculiar transformação na figura dos deuses. Através da configuração interior que lhes é própria na nova estrutura de mundo se verifica com mais exatidão – como que através de seu oposto – a essência do povo. Tão pouco quanto a primeira versão conhece um significado dos viventes, cuja forma interna é sua existência tal como inserida no destino poético, determinada e determinante, verdadeira no espaço –, tão pouco é reconhecível nela uma ordem particular dos deuses. Mas um movimento em direção plástico-intensiva atravessa a nova versão, e esse movimento vive com mais intensidade nos deuses (ao lado da direção que, representada no povo, se volta espacialmente para o acontecer infinito). É em relação aos deuses, tornados figuras extremamente particulares e determinadas, que a lei da identidade é completamente reelaborada. A identidade do mundo divino e de sua relação com o destino do cantor é diferente da identidade na ordem dos viventes. Ali um acontecer, em sua determinabilidade pelo e para o poeta, fora reconhecido como brotando de uma só e mesma fonte. O poeta vivenciava o verdadeiro. Assim o povo lhe era conhecido. Na ordem divina, porém, como se demonstrará, a figura adquire uma identidade interna particular. Essa identidade, nós já a encontramos sugerida na imagem do espaço e, por exemplo, na determinação da superfície plana pelo ornamento. Mas, tornada o ele-

mento dominante de uma ordem, ela traz à tona uma objetivação do que é vivo. Ocorre uma singular duplicação da figura (que a liga com determinações espaciais), uma vez que cada uma encontra novamente em si sua concentração, traz em si uma plasticidade puramente imanente como expressão de sua existência no tempo. Nessa direção da concentração as coisas aspiram à existência como pura ideia e determinam o destino do poeta *no* mundo puro das figuras. A plasticidade da figura é revelada como sendo aquilo que é espiritual. Assim, o "dia alegre" se tornou o "dia pensante". O dia não é caracterizado em sua qualidade por um adjetivo, mas lhe é atribuído o dom que é exatamente a condição da identidade espiritual do ser: o pensamento. Assim o dia aparece, nessa nova versão, configurado ao extremo, repousando, concordando consigo mesmo na consciência, como uma figura que tem a plasticidade interior da existência, à qual corresponde a identidade do acontecer na ordem dos viventes. Do ponto de vista dos deuses o dia aparece como a quintessência configurada do tempo. O dia ganha um significado muito mais profundo, como de, por assim dizer, algo que persiste, do fato de que o deus o concede. Essa concepção de que o dia é concedido deve ser rigorosamente separada de uma mitologia tradicional, que faz com que o dia seja uma dádiva. Pois aqui já é insinuado o que se mostrará mais tarde com uma força mais significativa: que a ideia leva à objetivação da figura e que os deuses estão completamente abandonados à sua plasticidade, que só podem conceder ou negar o dia, pois como figura eles estão mais próximos da ideia. Aqui novamente se pode apontar para a intensificação da intenção na pura sonoridade: através da aliteração. A significativa beleza com que aqui o dia é elevado a um princípio plástico e, ao mesmo tempo, justamente, contemplativo se encontra novamente, intensificada, no início de Quíron: "Onde estás, meditativo! que sempre tens de caminhar ao lado dos tempos, onde estás, luz?". A mesma visão transformou muito intimamente o segundo verso da quinta estrofe e o refinou extremamente em comparação com a passagem correspondente da versão mais antiga. Em completa oposição ao "tempo fugidio", ao "efêmero", foi desenvolvido na nova versão desse verso o persistente, a duração na figura do tempo e dos homens. A expressão "mudança do tempo" ainda compreende claramente o instante da persistência, justamente o momento da plasticidade interna no tempo. E, assim como o significado central dos outros fenômenos até agora demonstrados, também o fato de ser central este momento de plasticidade interna temporal só mais tarde se poderá tornar completamente claro. A mesma expressividade tem a frase seguinte, "nós, que adormecemos". Novamente é dada a expressão da mais profunda identidade da figura (no sono). Aqui já se pode lembrar a palavra de Heráclito: Durante a vigília nós de fato vemos a morte, mas no sono vemos o sono. É desta estrutura plástica do

pensamento em sua intensidade que se trata, de como a consciência mergulhada em contemplação constitui o último fundamento para ela. A mesma relação de identidade que conduz aqui, em sentido intensivo, à plasticidade temporal da figura deve conduzir, em sentido extensivo, a uma forma configurada infinita, a uma plasticidade por assim dizer encerrada num ataúde, na qual a figura é idêntica ao amorfo. A objetivação da figura na ideia significa ao mesmo tempo: sua expansão cada vez mais ilimitada e infinita, a união das figuras na figura absoluta na qual os deuses se transformam. Por ela é que é dado o objeto que demarca o limite do destino poético. Os deuses significam para o poeta a configuração incomensurável de seu destino, assim como os viventes garantem que mesmo a mais vasta extensão do acontecer se dará no âmbito do destino poético. Essa determinação do destino pela configuração constitui a objetividade do cosmos poético. Mas ao mesmo tempo ela significa o mundo puro da plasticidade temporal na consciência; nela a ideia se torna dominante; onde antes o verdadeiro estava encerrado na atividade do poeta, ele aparece agora como dominante na plenitude sensível. Na formação dessa imagem de mundo se elimina com rigor cada vez maior todo apoio da mitologia convencional. No lugar do mais remoto "ancestral" entra o "pai", o Deus Sol se transformou em um Deus do Céu. O significado plástico, arquitetônico mesmo, do céu é infinitamente maior que o do sol. Mas ao mesmo tempo fica claro aqui como o poeta progressivamente abole a diferença entre a figura e o amorfo; e o céu significa tanto uma expansão quanto uma retração da figura, em comparação com o sol. A força desse contexto ilumina os versos seguintes: "Eretos sobre andadores/ de ouro nos sustém, como crianças". Novamente a rigidez e a inacessibilidade da imagem levam a pensar em uma visão oriental. Por ser a ligação com o deus dada no interior de um espaço não configurado – acentuada pela cor, a única cor que aparece nessa nova versão, segundo sua intensidade –, esse verso tem um efeito da mais extrema estranheza, quase assassino. O elemento arquitetônico é tão forte, que corresponde à relação que era dada na imagem do céu. As figuras do mundo poético são infinitas e, contudo, ao mesmo tempo limitadoras; pela lei interna a figura deve ser abolida na existência do canto e penetrar nele, como as forças em movimento dos viventes. Também o deus deve ao final servir ao canto da melhor maneira e executar (*vollstrecken*) sua lei, assim como o povo devia ser um sinal de sua extensão (*Erstreckung*). Isso se cumpre no final: "e dos celestiais/ trazemos um". A configuração, o princípio internamente plástico, é tão intensificada, que a fatalidade da forma morta caiu sobre o deus, que – para falar figuradamente – a plasticidade saiu de dentro para fora e agora o deus se tornou completamente objeto. A forma temporal irrompeu de dentro para fora como algo em movimento. O celestial *é trazido*. Aqui está uma supre-

ma expressão da identidade: o deus grego caiu presa de seu próprio princípio, da figura. O crime supremo é mencionado: *hybris*, que, apenas ao deus completamente acessível, o transforma em figura morta. Dar a si mesmo uma figura significa *hybris*. O deus cessa de determinar o cosmos do canto, cuja essência – com arte – elege para si livremente aquilo que é objeto: ele traz o deus, uma vez que os deuses já se tornaram o ser objetivado do mundo em pensamento. Aqui já se pode reconhecer a admirável construção da última estrofe, na qual se resume o objetivo imanente de toda a configuração deste poema. A extensão temporal dos viventes se determina na intervenção temporal interna do poeta: assim se explicaria a palavra *geschickt* (hábil, enviado); no mesmo isolamento em que o povo se tornou uma série de funções do destino. "Bons também e enviados a alguém para algo somos nós" – se o deus se tornou objeto em sua infinitude morta, o poeta o agarra. A ordem de povo e deus dissolvida em unidades se torna aqui unidade no destino poético. A identidade múltipla na qual povo e deus são abolidos como condições de existência sensível é manifesta. O centro desse mundo pertence a outro.

A interpenetração das formas particulares de intuição e sua união no e com o espiritual, como ideia, destino etc., foram observadas de maneira suficientemente detalhada. Não se trata aqui de investigar os elementos últimos, pois a última lei desse mundo é justamente a ligação: como unidade da função do que liga com o que é ligado. Mas ainda precisa ser evidenciado um lugar especialmente central dessa ligação, no qual a fronteira entre o poetizado e a vida foi empurrada para o mais longe possível, e no qual a energia da forma interna se mostra tão mais forte, quanto mais fluida e informe é a vida significada. Com relação a esse lugar a unidade do poetizado se torna visível, as ligações são captadas pela vista da maneira mais ampla, e a variação de ambas as versões do poema, o aprofundamento da primeira na última são reconhecidos. – De uma unidade do poético na primeira versão não se pode falar. O seu transcurso é interrompido pela detalhada analogia entre o poeta e o Deus Sol, mas depois ele não retorna com toda a intensidade para o poeta. Nessa versão ainda há, em sua detalhada configuração particular do morrer, também em seu título, a tensão entre dois mundos – o do poeta e o da "realidade", no qual a morte ameaça, e que aparece aqui apenas travestida de divindade. Mais tarde desapareceu a dualidade dos mundos, com a morte também a qualidade da coragem se vai, no seu curso não há senão a existência do poeta. A questão sobre a qual se baseia a possibilidade de comparação dessas duas versões tão completamente diferentes tanto em todos os seus detalhes quanto em seu transcurso é, portanto, urgente. Novamente não é a igualdade de um elemento, e sim apenas a coesão em uma função que demonstra a possibi-

lidade de comparação entre os poemas. Essa função reside na única quintessência funcional demonstrável, no poetizado. O poetizado de ambas as versões deve ser comparado – não em sua igualdade, que não há, e sim em sua "comparatividade". Ambos os poemas são ligados em seu poetizado, quer dizer, em uma atitude diante do mundo. Esta atitude é a coragem que, quanto mais profundamente compreendida, menos se torna uma qualidade e mais uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem. O poetizado da primeira versão conhece a coragem tão somente como qualidade. Homem e morte são confrontados, ambos rígidos, nenhum mundo perceptível lhes é comum. É verdade que fora feita a tentativa de encontrar uma profunda relação com a morte no poeta, em sua existência natural-divina, mas de modo apenas indireto, através da mediação do deus, ao qual a morte – mitologicamente – pertencia e ao qual o poeta – mais uma vez mitologicamente – era aproximado. A vida ainda era pré-condição da morte, a figura brotava da natureza. A decidida formação da intuição e da figura a partir de um princípio espiritual era evitada, e assim elas ficavam desprovidas de interpenetração. Nesse poema o perigo da morte era superado pela beleza, enquanto na versão posterior toda a beleza fluía da superação do perigo. Antes, Hölderlin terminava com a dissolução da figura, enquanto o fundamento puro da configuração aparece no final da nova versão. E esta agora é conseguida a partir de um fundamento espiritual. A dualidade homem e morte se poderia basear apenas em um sentimento insignificante da vida. Ela não perdurava, pois o poetizado se concentrava em uma coesão mais profunda e um princípio espiritual – a coragem – configurava a vida a partir de si mesmo. Coragem é entregar-se ao perigo que ameaça o mundo. Ela abriga um singular paradoxo, e é somente a partir desse paradoxo que se pode compreender totalmente a construção do poetizado de ambas as versões: para o corajoso existe o perigo, porém o corajoso não dá atenção a ele. Pois se lhe desse atenção ele seria covarde; e se o perigo não existisse para ele – ele não seria corajoso. Essa estranha relação se dissolve pelo fato de que o perigo não ameaça o corajoso, e sim o mundo. Coragem é o sentimento da vida do homem que se expõe ao perigo a fim de que este seja, em sua morte, ampliado como perigo para o mundo e ao mesmo tempo superado. A grandeza do perigo surge na pessoa do corajoso – apenas no momento em que o perigo o atinge, em sua entrega total ao perigo, é que o perigo atinge o mundo. Mas em sua morte o perigo foi superado, alcançou o mundo, que ele não mais ameaça; nesta morte ocorre uma liberação e ao mesmo tempo uma estabilização das forças tremendas – que diariamente, como coisas limitadas, rodeiam o corpo. Na morte essas forças que ameaçavam o corajoso como perigo já mudaram, já estão apaziguadas nele. (Esta é a objetivação

das forças que já aproximavam do poeta a essência dos deuses.) O mundo dos heróis mortos é um novo mundo mítico, saturado de perigo: e este é o mundo da segunda versão do poema. Nela um princípio espiritual já se tornou inteiramente predominante: o poeta heroico e o mundo se tornam uma coisa só. O poeta não tem por que temer a morte, ele é herói porque vive o centro de todas as relações. O princípio do poetizado em si é a soberania da relação. Configurada neste poema singular como coragem: como a identidade mais íntima do poeta com o mundo, cuja emanação são todas as identidades do intuitivo e do espiritual dessa poesia. Esse é o fundamento sobre o qual a figura isolada sempre torna a se elevar na ordem espacial, na qual ela é abolida como amorfa, polimorfa, processo e existência, plasticidade temporal e acontecer espacial. Todas as relações conhecidas estão unidas na morte que é o mundo delas. Na morte há a suprema forma infinita e a ausência de forma, plasticidade temporal e existência espacial, ideia e sensualidade. E cada função da vida neste mundo é destino, enquanto na primeira versão o destino determinava a vida de maneira tradicional. Este é o princípio oriental, místico, superador de limites, que tão claramente sempre abole o princípio configurador grego, que cria um cosmos espiritual a partir de puras relações da intuição, da existência sensível, no qual o espiritual é apenas expressão da função que aspira à identidade. A transformação da dualidade de morte e poeta na unidade de um mundo poético morto, "saturado de perigo", é a relação na qual o poetizado de ambos os poemas se situa. Só neste ponto se torna possível a reflexão a respeito da terceira estrofe, a estrofe central. É evidente que a morte, na figura do "retorno", foi transposta para o centro da poesia, que nesse centro está a origem do canto como quintessência de todas as funções, que aqui as ideias da "arte", do "verdadeiro" surgem como expressão da unidade subjacente. O que foi dito a respeito da abolição da ordem dos mortais e dos celestiais aparece neste contexto completamente assegurado. Deve-se presumir que as palavras "um animal solitário" caracterizam os homens, e isso está em grande consonância com o título desse poema. "Timidez" – se tornou agora a atitude própria do poeta. Transportado para o centro da vida, não lhe resta senão a existência imóvel, a total passividade, que é a essência do corajoso; não lhe resta senão entregar-se completamente à relação. Ela parte dele e retorna a ele. Assim o canto se apodera dos viventes e assim eles lhe são conhecidos – não mais aparentados. Poeta e canto não se diferenciam no cosmos do poema. O poeta não é senão fronteira com a vida, a indiferença, rodeado pelos tremendos poderes sensíveis e pela ideia, os quais guardam em si mesmos sua lei. O quanto ele significa o centro intocável de toda relação, os dois últimos versos o expressam com toda a força. Os celestiais se tornaram signo da vida infinita que, no entanto, encontra neles

o seu limite: “e dos celestiais/ trazer um. Mas nós mesmos/ trazemos mãos hábeis”. Assim o poeta não é mais visto como figura, e sim apenas como princípio da figura, como algo limitador, e também portador de seu próprio corpo. Ele traz suas mãos – e os celestiais. A penetrante cesura dessa passagem produz a distância que o poeta deve manter de toda figura e do mundo, como sua unidade. A construção do poema é uma prova da agudeza dessas palavras de Schiller: “Nisso [...] consiste o verdadeiro segredo da arte do mestre: em que ele elimina a matéria através da forma [...]. O ânimo dos espectadores e dos ouvintes deve permanecer completamente livre e imune, ele deve sair do círculo mágico do artista puro e perfeito como das mãos do Criador”.

Propositadamente a palavra “sobriedade”, que com tanta frequência se teria sugerido para a caracterização, foi evitada no decorrer da investigação. Pois só neste momento devem ser mencionadas as palavras de Hölderlin a respeito dos “santamente sóbrios”, cuja compreensão agora está determinada. Foi constatado que essas palavras continham a tendência de suas futuras criações. Elas surgem da íntima segurança com a qual estas se encontram em sua própria vida espiritual, na qual agora a sobriedade é permitida, é obrigatória, porque esta vida é em si santa, está além de toda sublimação no sublime. Será esta vida ainda a do helenismo? Ela o é tão pouco quanto a vida de uma obra de arte pura poderia ser a de um povo, tão pouco quanto ela pode ser a de um indivíduo e nenhuma outra a não ser a sua própria, que encontramos no poetizado. Esta vida é construída nas formas do mito grego, mas – isso é decisivo – não apenas nela; justamente o elemento grego foi abolido na última versão e equilibrado com um outro que chamamos (é verdade que sem uma justificativa expressa) de oriental. Quase todas as alterações da versão tardia buscam essa direção, nas imagens como também na introdução das ideias e finalmente em uma nova significação da morte, tudo isso se elevando como ilimitado diante do fenômeno limitado por sua forma, que repousa em si mesmo. Que aqui se oculta uma questão decisiva, talvez não apenas para o conhecimento de Hölderlin, não pode ser demonstrado neste contexto. Mas a observação do poetizado não conduz ao mito, e sim – nas maiores criações – apenas às ligações míticas, que são formadas na obra de arte em figuras únicas, não mitológicas e não míticas, que não podemos compreender com maior exatidão.

Mas se houvesse uma palavra para apreender a relação daquela vida interior com o mito, da qual surgiu o último poema, esta seria aquela de Hölderlin – de um tempo ainda mais tardio que aquele ao qual este poema pertence – “As sagas que se distanciam da terra/ se voltam para a humanidade”.

Coragem de poeta

Pois não te são aparentados todos os viventes,
não te alimenta a própria Parca no serviço?
Caminha então desarmado
através da vida e nada temas.

Tudo quanto acontece te seja abençoado,
seja voltado para a alegria. Ou o que então poderia
ofender-te, coração? O que
te acontecer, lá aonde deves ir?

Pois, desde que o canto de lábios mortais
escapou, respirando paz, auxiliando no sofrimento e na felicidade
nossa melodia o coração
dos homens alegrou, então estávamos também

Nós, os cantores do povo, de bom grado junto aos viventes,
onde muita coisa se reúne, alegremente, e a todos propícios,
a todos abertos; pois assim é
nosso ancestral, o Deus Sol.

O que concede o dia alegre a pobres e ricos,
que em tempos fugazes a nós, os efêmeros,
eretos sobre dourados
andadores, nos sustém, como crianças.

Espera-o, e também o leva, quando chega a hora
sua torrente púrpura; vê! e a nobre luz
caminha, ciente da mudança,
descendo a trilha com o mesmo pensamento

Que assim termine, quando chegar o tempo,
e que ao espírito nunca falte seu direito, assim morra
então, na seriedade da vida
nossa alegria, mas de uma bela morte!

Timidez

Pois não te são conhecidos muitos viventes?
Não caminha teu pé sobre o verdadeiro, como sobre tapetes?
Então, meu gênio, entra
Nu na vida e nada temas!

O que acontecer te seja oportuno!
Seja rimado para a alegria, ou o que então poderia
Ofender-te, coração, o que
Te acontecer, lá aonde deves ir?

Pois desde que aos celestiais iguais a homens, um animal solitário,
E aos próprios celestiais conduz ao recolhimento
O canto e o coro dos príncipes
Segundo sua espécie, então estávamos também

Nós, as línguas do povo, de bom grado entre os viventes,
Onde muitas coisas se reúnem, alegremente e iguais a todos,
Abertos a todos, pois assim é
Nosso pai, o Deus do Céu.

O que concede o dia pensante a pobres e ricos,
O que, na mudança do tempo, a nós, os que adormecemos,
Eretos sobre dourados
Andadores, como crianças, nos sustém.

Bons também e enviados a alguém para algo somos nós,
Quando chegamos, com arte, e dos celestiais
Trazemos um. Mas nós mesmos
Trazemos mãos hábeis.

Literatura: Da crítica brasileira[1]

Macedo Soares

1 Artigo extraído dos *Ensaios de Analyse litteraria*, que serão publicados em breve. Originalmente saiu na *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Garnier, tomo VIII, 1º de outubro de 1860, p. 272-7.

Apesar das declamações dos *gênios livres* ninguém desconhece hoje em dia a utilidade e importância da crítica. Prová-las seria discutir uma dessas teses pueris e de enfadonha evidência tão em moda entre os escolásticos, depois abolidas entre o romantismo ainda contido dentro da esfera do bom gosto, e finalmente reabilitadas pelos hodiernos reformadores da arte, os campeões da fantasia solta. Para as literaturas que começam com a espontaneidade e o vigor das criações originais, não há considerações humanas que as façam desviar e abandonar a torrente invasora do pensamento. As ideias são formadas em face das grandezas naturais da terra natal; os sentimentos despertados às recordações de um passado glorioso, ou acendidos pela heroicidade dos grandes caracteres; as formas extraídas das cenas da natureza ou dos costumes, da vida social, da civilização local. Na literatura grega do ciclo de Homero, no século do Shakespeare, no reinado de Dante ou de Camões, não havia lugar para crítica. Ela seria semelhante ao parasita impertinente que, tendo licença de entrar, não acha lugar marcado entre os convivas. Mas para as literaturas que começam sob o poderoso influxo de uma civilização adiantada; que soltam vagidos de infante ao darem de face com a luz deslumbrante do século; que acordam da modorra do limbo ao trom dos canhões, ao ruído dos vagões, ao alvoroto intenso e confuso de mil vozes que falam, de mil trompas que atroam, de mil operários que cantam, riem e choram; para essas é sempre útil, sempre necessária a crítica. Nascidas no seio da opulência, calçam o coturno, passeiam de carro, viajam à Europa no vapor inglês, conversam com as vizinhas por intermédio dos fios telegráficos. São crianças sobre si, que nunca conheceram pobreza nem pressentem as dores ocultas nos andrajos do mendigo; por isso necessitam mais e mais da vigilância e do cuidado de um tutor. Senão, vão a Paris e empregam toda a sua herança em futilidades e lentejoulas, arreiam-se de teteias e voltam estragadas, entorpecidas e doentias.

As flores que trouxeram do estrangeiro estranham o clima e definham; as crianças não aprenderam a cultivá-las, porém a adornar com elas os cabelos e perfumar o seio na indolência oriental.

A nossa literatura está neste caso. Falta-lhe a experiência para observar de si própria conselhos que a má-educação lhe não deixa seguir. Em nossa ignorância não conhecemos senão a literatura francesa; todas as outras vemo-las através do prisma das traduções francesas. Falo da generalidade, pois contados são os que podem conversar com intimidade Schiller ou Martinez de la Rosa, Byron ou Goethe, Cooper ou Manzoni na língua própria deles. Daí a influência onipotente dos livros franceses, influência muito aproveitável, utilíssima e que a crítica estaria

bem longe de temer, se tivéssemos o contrapeso de um gosto reto e esclarecido. Então respigaríamos os frutos maduros encobertos aqui e ali nas ruins safras da imprensa parisiense; saberíamos extrair a pérola da concha, lapidar o diamante bruto e separar da terra as palhetas de ouro. Mas falta-nos o esmeril, não sabemos o uso da bateia, e tomamos malacacheta por cristal de rocha e cascalho por ouro de bom quilate.

Há no Rio de Janeiro uma coisa a que chamam de *crítica*. É ordinariamente uma função do jornalismo, e portanto tem estudo porque é feita da noite para o dia, e tem missão porque o jornalismo é essencialmente comercial e político. A crítica estudiosa e imparcial, que consagra e ilustra quando não retifica o juízo do público, jaz ainda no limbo. Há mais tempo deveriam tê-la tirado de lá os padres conscritos das nossas letras, se também eles não se tivessem deixado contaminar do contágio da época, eles que têm de obrigação colocar-se à frente dos moços, voluntários alistados nas bandeiras do progresso, cheios de robustez e ânimo civil, mas indisciplinado, sem ciência de arte militar, sem conhecimentos de sítios da ação, sem instrutores nem capitães. Confiam na mocidade, eles; porém o que há de fazer a mocidade entregue aos seus próprios recursos? O que há de aprender sem mestre o menino, embora inteligente? Acontece que ficamos na ignorância, e no mais imitamos o exemplo dos mais velhos, recolhemo-nos às tendas e esperamos por nossa vez nos que virão depois de nós.

É um estudo curioso o da crítica brasileira, e requer sagacidade, tino e acurada observação. A falta destas qualidades podem suprir a sinceridade e o desejo de acertar: é com estas disposições que me animo a esflorar o assunto. No pouco que tenho podido observar, distingo quatro espécies de crítica: crítica contemplativa, crítica admirativa, crítica noticiosa, crítica satírica. Esta última está fora do meu plano. Seu oficio é deprimir e caluniar. Ela não escreve, não se digna; fala e enreda intrigas de bastidores. Não analisa, não revela as belezas nem aconselha sobre os defeitos; mas esmiúça estes todos, lança de propósito o véu do esquecimento ou do desdém, isto é, da ignorância sobre a parte bela, e desta tarefa parcial e monstruosa deduz as razões do seu pessimismo. Suas palavras têm espírito, é o espírito da soberba humilhada; espicaça, dá alfinetadas, não fere, incomoda. Invejosa, ignorante e substancialmente tola como a sátira pessoal, tal é a crítica dos impotentes.

Absorta na contemplação, a crítica contemplativa não discute nem escreve para não perturbar a serenidade de seus gozos ideais. Otimista na generalidade, assenta numa opinião e a oferece a quem quiser partilhá-la. Formam um panteão esplêndido os seus deuses diletos: ela incensa-os a todos; oferta mirra a uns e benjoim aos outros;

serve-os de ambrosia e néctar, e embriaga-se ela mesma com o maravilhoso haxixe, coroada a fronte da *amritã* arábica e da *eleaya* das colinas de Iêmen, perfumado o leito das rosas de Caxemira e dos lírios de Suritan. Não lê as obras dos críticos nem consulta os votos da multidão: para quê? O seu juízo está feito. Quando um principiante vai consultá-la, ela visita as questões, e muito faz se do alto de sua soberania dispensa ao rapaz uma palavra de animação, broquel contra o indiferentismo do povo, sem dúvida porque o povo não partilha a sua opinião. É a crítica egoísta, mas inofensiva dos padres conscritos.

Apresso-me em chegar à espécie mais perigosa. A crítica administrativa, perfeitamente caracterizada por Gustavo Planche, produz entre nós resultados ainda mais funestos do que em França, onde há espírito literário e opinião ilustrada. É ela a causa dos desmandos da multidão, falseando-lhe o gosto pela consagração de teorias errôneas, realizadas em péssimas obras. De modo que esse mesmo público, de cuja tibieza tanto se queixam os poetas, condena num só anátema as produções de mérito e enfezadas as chochas centenas de páginas adornadas de algum título pomposo ou singular, voltando ao ostracismo na mesma concha os homens de talento e os parasitas da literatura. Entidade enciclopédica, de tanto seguro, juízo pronto e perene riso nos lábios, o crítico administrativo tem sempre magníficos aplausos para acolher as bagatelas literárias dos afeiçoados. Não é otimista, apesar de acompanhar sempre o entusiasmado do amigo da direita que acha tudo bom; pessimista também não é, apesar de julgar tudo ruim em comparação das obras do amigo da esquerda. Também nunca muda de opinião: sua opinião é não desagradar aos mais. Por isso, quando consulta com ele um amigo verdadeiro, cuidando não ser ainda um nome vão a sinceridade, porém o mais belo predicado da amizade; e insta pelo seu parecer franco, ingênuo e liso, protestando que sem contar com isso não iria incomodá-lo; que está pronto a fazer na obra as alterações razoáveis, a rasgá-la, a empreendê-la de novo, de novo realizar a concepção mal expressa da primeira vez; o bom do crítico, firme em sua máxima, que é inconveniência de mau gosto apontar defeitos nas produções dos outros e mais ainda contrariar a opinião de um íntimo, responde-lhe caloroso e empenhado: – Muito bem! excelente! magnífico! Mande o livro para a tipografia, que o talento e o estudo hão de ter a devida recompensa. Por mais que o autor proteste:

Non ego paucis
Offendar maculis…

o crítico complacente pergunta lá consigo:

Cum ego am'icum
Offendam in mugis?

sem se lembrar quem

Hae mugae seria ducent!
In mala derisum semper, exceptum que sinistrum.

Vê-se que a espécie é velha como o mundo literário, pois já em Roma descrevia Horácio com tanta exação os condescendentes admirativos. Mas continuemos.

O crítico sabia que o bom-senso do autor não se ofenderia de ouvir um voto consciencioso, um conselho prudente; mas, já se disse, ele é inabalável em sua opinião. A amizade crédula e o amor-próprio favoniado ouvem e obedecem à condescendência. Imprime-se a obra. Pululam imperfeições de concepções, desacertos de composições, erros de linguagem. Cada erro, cada imperfeição, cada desacerto, é o novo cumprimento ao autor; zumbaias por detrás dos bastidores, mas enfim lisonjeiras. No melhor da festa, porém, no mais embriagador das glórias, partilhadas também pelo conselheiro privado que deu o *placet* à publicação, aparece um escritor sincero, homem de consciência, que, depois de ter estudado o livro, exalta-lhe as belezas, faz elogio da ilustração e do bom gosto do escritor, e, para ser exato e fiel à verdade, marca lá no canto de uma página os defeitos capitais, apenas os imperdoáveis, saltando por todos os mais. Ai do desgraçado! Fatídica sombra do comendador nesse festim literário, há de sofrer os doestos dos convivas; pedir-lhe-ão suas graduações acadêmicas, seus títulos científicos, sua genealogia literária; pôr-lhe-ão em cima a taxa de audaz, de bárbaro, ignorante, que não sabe o que diz, que não entende da matéria, que nunca fez estudos, que não tem leitura… – Mas tu, meu amigo, dirá o crítico ao autor, tu não deves curvar a cabeça ante a inveja e a maledicência despeitadas. Pois aquilo é puro despeito por não teres primeiro consultado com *ele*. Deixa-o, deixa-o por minha conta aquele pedante. Analisar a obra do gênio! É risível…

Assim, esgotado o vocabulário da injúria, fatigada a bossa dos pontos de admiração, e disparada a última bombarda, o grande e indiscutível axioma que não é possível a crítica das produções de gênio, veem as consolações, as promessas de defesa, os cumprimentos ainda mais fervorosos, porque enfim o autor tem bom-senso, e começa a refletir na precipitação de ter dado à luz um trabalho tão imperfeito, e a desconfiar da sinceridade do oficioso amigo. Mas já é tarde, e o remédio é resignar-se a ver-se votado ao esquecimento dos homens sensatos, e ainda pior às citações dos meninos literatos, que põem-se a eternizar a obra, reabrindo chagas que ainda sangram.
Afinal de contas, e para encurtar a história, infelizmente muito verdadeira, acede à literatura mais um volume de futilidades; recebe o nome do escritor uma primeira impressão desagradável; é desmascarado e repelido o falso amigo; e os pobres dos assinantes, lamentando perdidos tempo, dinheiro e paciência, capitais preciosos que podiam ter tido melhor emprego, protestam de coração não tornar a cair noutra, protesto terrível para os futuros escritores.
Tudo isto é na hipótese de possuir o autor o incomparável dom do bom-senso; pois no caso contrário são ainda mais tristes os resultados. Inchado o homem dos elogios do crítico antes do parto, no parto e depois do parto, não dá assento ao testemunho da própria consciência e menos ainda às advertências da crítica séria. Cuida que é inveja realmente, malevolência de uma pessoa que às vezes nem tem a honra de conhecê-lo de nome sequer.
A crítica noticiosa, se não é tão fatal, é igualmente desassisada e banal como essa de camaradagem que acabo de esboçar. Mas tem sobre ela duas grandes vantagens: diz pouco e uma vez só. É ela quem noticia na gazetilha, escreve duas linhas de comunicados, folhetins, impressões de leitura, bibliografias etc. etc. Aqui é tentadora a singeleza. Exalam os artiguinhos um perfume de sândalo! Tanta flor, tanta luz, melodias do céu! Isto atrai, engana, seduz, e os escritores veem no crítico noticioso um acólito de sua glória. A crítica contemplativa ilude a si própria; a admirativa embai[2] o autor; a noticiosa engana os autores, o país e o estrangeiro. Com ar de proteção, ela não faz mais do que satisfazer uma veleidade ou um pedido. Ordinariamente assina a rogo, e pode fazê-lo quantas vezes quiser sem medo de responsabilidade; ao contrário, sempre com esperança de reconhecimento. É tão fugitiva a noticiosa de um jornal…
São essas as espécies de crítica da época: temo não tê-las descrito com precisão, firmeza e verdade de traços necessários ao assunto. Há todavia realidade e exatidão

2 Forma verbal assim empregada no original (Nota dos editores).

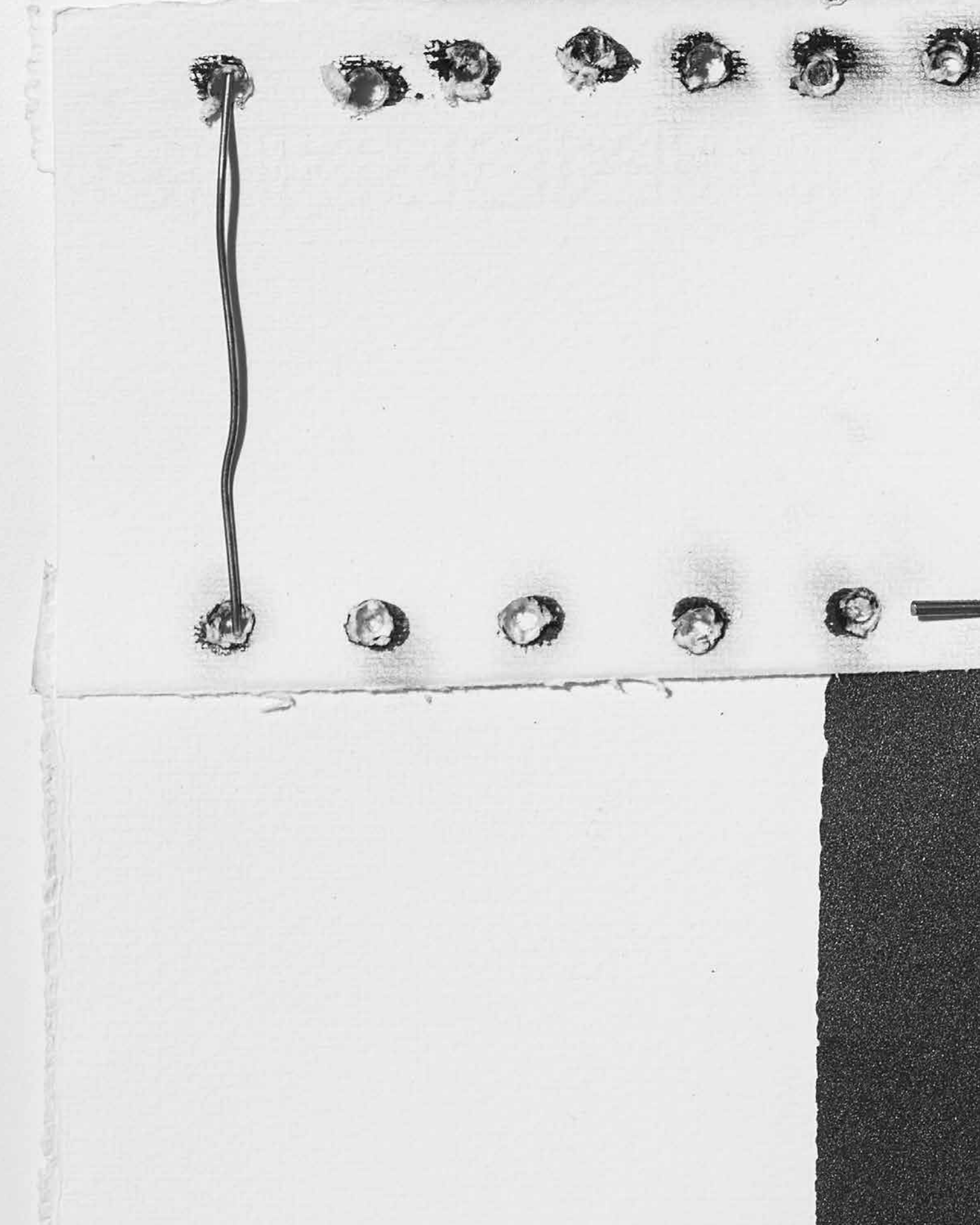
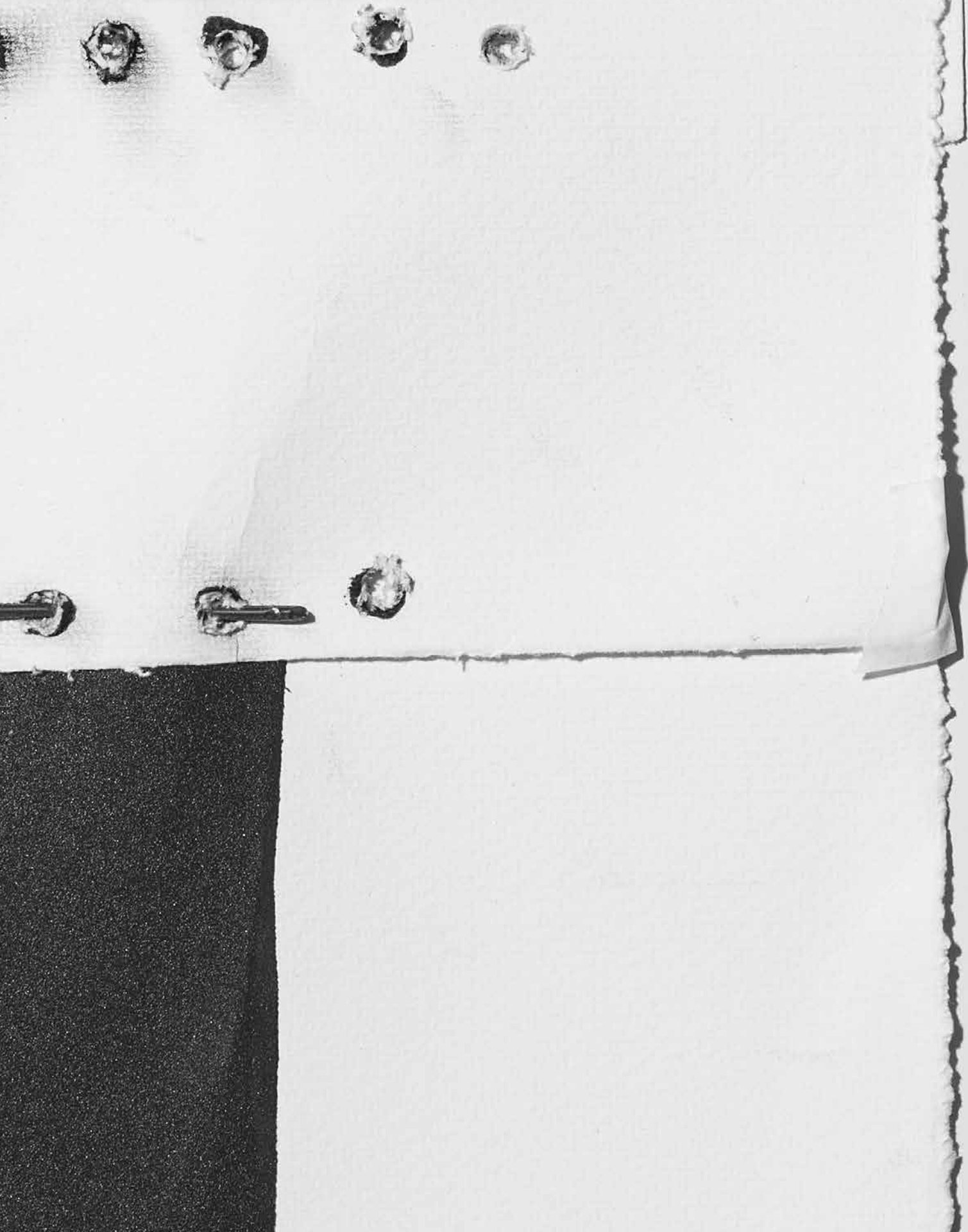
no geral, e isto basta para a conclusão. Como fará semelhante crítica a educação do público? Como norteará a opinião pelo caminho do bom gosto? Como guiará na vereda da idealidade os moços que começam a ensaiar as formas estéticas do pensamento? Esperais tudo deles, vós, que devíeis ser os seus mestres dedicados: argumentais com ardor da juventude acadêmica, com o prurido das associações e dos jornais literários, com a publicação anual de alguns dramas e romances de raros aplicados. Engano! Esse ardor é um acesso de febre; cede à mais leve dose do emético da política e de interesses ainda mais mundanos. E se não, quantos são os que voltam sobre as composições da primeira mocidade para corrigi-las e aperfeiçoá-las? Quantos são os que continuam nesses hábitos de escrever adquiridos na academia? Nada de aparências; esses sintomas provariam muito se passassem dos bancos das faculdades. Nelas, quando não haja esforços combinados, há forças reunidas; fora delas vê-se cada um isolado e forçosamente há de desanimar à vista da magnitude da tarefa, ao contágio do desgosto geral, ao aflitivo espetáculo da esterilidade da situação. Formem um centro literário que não seja simplesmente histórico e geográfico, os literatos reconhecidos pelo país: convoquem as vocações, e deem-lhes que fazer: instituam uma revista literária sob uma direção inteligente e severa: estabeleçam um sistema de crítica imparcial e fortalecido com sólidos estudos da língua e da história nacionais, porque a reflexão e a análise hão de sempre acompanhar *pari passu* as manifestações divinas e espontâneas da inspiração. Sem o trabalho contínuo e regular, sem esta lei elementar das criações duradouras jamais se conseguirá uma literatura rica, poderosa e digna de ser contada entre os grandes focos da ilustração humana.

Mas será possível na quadra atual chamar a atenção do povo para os trabalhos da imaginação? A época é dos estudos literários? Penso que não e neste pensar acompanho a todos os que se têm dado ao exame das causas que hão entorpecida a marcha do nosso espírito literário. De 22 para cá nada nos tem sido permitido além da organização política e administrativa do país, além da consolidação da nacionalidade conquistada, além do estabelecimento sobre bases indestrutíveis da forma do governo adotada. Qual a face sob a qual se há mais viva, quase exclusivamente manifestado o espírito nacional senão a política? É a tendência da época, e rematada loucura seria pretender contrariá-la. É desse(s) fatos providenciais cujo andamento só Deus pode sustar e não é com uma pedra carregada nos ombros que o homem há de refrear o ímpeto da torrente que se despenha. O que nos cumpre então fazer? Cruzar os braços porque *está escrito*? Não: cercaremos nossos campos para que a enchente não inunde e carregue o pouco que temos semeado. Se apesar desse supremo esforço a torrente

devastadora alagar a sementeira, então a poesia pode do alto de sua superioridade atirar às faces da inimiga as solenes palavras de Boabdil entregando à realeza da Espanha as chaves de Granada:

Estava escrito. Não foram vossas armas
Que o trono abateram!...[3]

São Paulo, 28 de outubro de 1860.

3 Porto-Alegre, *Colombo.*

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:
Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas, 4 palavras-chave, *abstract* e *keywords*. Pede-se que o autor encaminhe breve nota biográfica indicando nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em arquivo eletrônico, por *e-mail*, na seguinte configuração: *Windows 98* ou superior, fonte *Times* 12, espaço 1,5, máximo de 15 páginas [30.000 caracteres com espaço]. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir em itálico. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Endereço para correspondência
Address for correspondence
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840
e-mail teresalb@usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Texto da capa Álvares de Azevedo. Teresa. *Poesias Completas* (Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2002).
Preparação Carmen Simões
Revisão e normatização Ieda Lebensztayn
Revisão das provas Barbara Mastrobuono, Beatriz de Freitas Moreira, Camila Vargas Boldriri, Cilaine Alves Cunha, Ieda Lebensztayn e Vagner Camilo
Projeto gráfico Elaine Ramos
Capa e composição Jussara Fino
Fotografia Ding Musa
Tratamento de imagens Cynthia Cruttenden
Formato 20,5 x 25,5 cm
Tipografia Minion Pro e Moyriad Pro
Papel Offset 90 g/m²
Número de páginas 616
Tiragem 1.000

Ctp, impressão e acabamento
Bartira Gráfica e Editora S/A

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
Tel. Fax. [55 11] 3816.6777
editora34@editora34.com.br

TERESA

Je l'ayme tant que je n'ose l'aymer.

Clément Marot

Quando junto de mim Teresa dorme,
Escuto o seio dela docemente:
Exalam-se dali notas aéreas,
Não sei que de amoroso e de inocente!

Coração virginal é um alaúde
Que dorme no silêncio e no retiro...
Basta o roçar das mãos do terno amante,
Para exalar suavíssimo suspiro!

Nas almas em botão, nesse crepúsculo
Que da infante e da flor abre a corola,
Murmuram leve os trêmulos sentidos,
Como ao sopro do vento uma viola.

Diz – amor! – essa voz da lira interna,
É suspiro de flor que o vento agita,
Vagos desejos, ânsia de ternura,
Uma brisa de aurora que palpita.

Como dorme inocente esta criança!
Qual flor que abriu de noite o níveo seio,
E se entrega da aragem aos amores,
Nos meus braços dormita sem receio.

O que eu adoro em ti é no teu rosto
O angélico perfume da pureza;
São teus quinze anos numa fronte santa
O que eu adoro em ti, minha Teresa!

São os louros anéis de teus cabelos,
O esmero da cintura pequenina,
Da face a rosa viva, e de teus olhos
A safira que a alma te ilumina!

É tua forma aérea e duvidosa
– Pudor d'infante e virginal enleio;
Corpo suave que nas roupas brancas
Revela apenas que desponta o seio.

Eu sei, mimosa, que tu és um anjo
E vives de sonhar, como as Ondinas,
E és triste como a rola, e quando dormes
Do peito exalas músicas divinas!

Ah! perdoa este beijo! eu te amo tanto!
Eu vivo de tua alma na fragrância...
Deixa abrir-te num beijo as flores d'alma,
Deixa-me respirar na tua infância!

Não acordes tão cedo! enquanto dormes
Eu posso dar-te beijos em segredo...
Mas, quando nos teus olhos raia a vida,
Não ouso te fitar... eu tenho medo!

Enquanto dormes, eu te sonho amante,
Irmã de serafins, doce donzela;
Sou teu noivo... respiro em teus cabelos
E teu seio venturas me revela...

Deliro... junto a mim eu creio ouvir-te
O seio a suspirar, teu ai mais brando,
Pouso os lábios nos teus; no teu alento
Volta minha pureza suspirando!

Teu amor como o sol apura e nutre;
Exala fresquidão, é doce brisa;
É uma gota do céu que aroma os lábios
E o peito regenera e suaviza.

Quanta inocência dorme ali com ela!
Anjo desta criança, me perdoa!
Estende em minha amante as asas brancas,
A infância no meu beijo abandonou-a!